

特集●写真的リアリズムをめぐるって

## 竹内公太インタビュー「目に憑依する」

二〇二二年十一月十五日(火) 福島県いわき市立美術館

聞き手：宇田川直寛・大池惣太郎

構成：大池惣太郎

### 竹内公太・プロフィール

一九八二年兵庫生まれ。二〇〇八年東京芸術大学美術学部先端芸術表現学科卒業。二〇一一年、原発事故収束作業とメディアのあり方を問うた「指差し作業員」の代理人として注目を集める。二〇一二年にいわき市に移住。いわきを拠点に、同地の産業史や時事を題材にした作品を多く発表。写真、映像、インスタレーション、ドローイングを通じて、失われた歴史の探索と、それを表象するメディアの問題を批評的に問うような作品を制作している。福島県帰還困難区域内の展覧会「Don't Follow the Wind」実行委員。作家または代理人として、二〇一七年 [Japanorama. A new vision on art since 1970] (Centre Pompidou-

Mex)、二〇一九年「百年の網み手たち——流動する日本の近現代美術」(東京都現代美術館)等、国内外で出展。「Tokyo Contemporary Art Award 2021-2023」受賞。

### 不確かなものを辿る

—— 竹内さんは二〇一二年から福島県いわき市に移り住み、以来いわきを拠点に郷土史や産業史に関わる作品を多く制作されています。さらに、東京電力福島第一原子力発電所の廃炉現場や、産業廃棄物処理場で実際に作業員や警備員として働き、それをモチーフにした時事的で批評性の高い作品も発表されて

きました。今回の個展「浜の向こう」は、そうした十年間の活動を総括的に振り返る内容になっていますね。作品を見ていくと、資料を通じて埋もれた歴史を掘り起こし、それを写真や映像を使ったドキュメントとして提示するスタイルが伺えますが、その仕方がとても独特で、背後に不思議な想像力が働いている印象を受けました。今日は、竹内さんご自身の制作をどう方法化しているかを主に伺えたらと考えています。

まず福島県いわき市を拠点に活動を始められた経緯についてお話しいただけますか。

**竹内** 二〇一三年にいわき市の常磐湯本町にあった三<sup>み</sup>函座(明治三〇年に芝居小屋として建てられた木造の劇場)が解体されることになり、その再活用運動をされていた方から、取材か制作をしてみないかと声をかけられたのがきっかけです。あるシンポジウムで湯本に来ていた美術評論家の榎木野衣さんが、その方に僕の東京での展示(公然の秘密)展、二〇一二年、SNOW Contemporary)のことを紹介してくれたんです。

湯本を訪れると、地元の人がまず常磐炭田の遺構などに連れて行ってくれて、改めていわき市という場所に興味を持ちました。炭鉱の歴史が好きなおじさんたちが「ここが選炭場の跡だよ」とか、「ここがほら、抗口だよ」と遺構を案内してくれたんですが、それをそのまま撮っても作品にはならない。むしろ、案内してくれた人たちが「今はわからないけど、ここは昔こう

だったんだよ」と案内するその身振りに注目していました。

——遺構ではなく、それを指し示す身振りに惹かれたというのが興味深いです。最終的な作品《ヘルメットにビデオカメラ》(二〇一三)は、磐城炭<sup>いわき</sup>礦<sup>たけ</sup>軌道線が通っていたルートを、片手に石炭を持って自転車で辿るというビデオ作品になっていますね。

**竹内** 軌道の跡地に石炭を通すための素掘りのトンネルが残っているんですが、二五〇mくらいある暗いトンネルです。昔の人は炭坑の穴の中でヘルメットにライトをつけて仕事をしていたわけですが、自分もヘルメットにビデオカメラをつけて、線路跡を辿りながら撮影しました。線路跡といっても、何かレールのようなものが残ってるわけではないんです。過去の資料を調べて、線路の通っていた場所を特定し、「こうだったのかな」と考えながら辿ることそれ自体に興味を見出していました。

当時は、メディアの位置を置き換えて出来事や歴史を伝えるという方法で制作することが多かったです。《三函座の解体》(二〇一三)という映像インスタレーション作品では、劇場スクリーンの位置から観客席側を撮影しています。ちょうど震災後の物見遊山やツーリズムを批判する声も聞こえていた時期で、それもあって「内側から外を撮ろう」と思いました。

—— はつきりとした痕跡がないものを辿るというアイディアは、《盲目の爆弾、コウモリの方法》(二〇二〇)に繋がりますね。どちらも、歴史資料によって事実の裏付けを取りながら、目に見える具体としては存在しないものを追いかけている。その意味で、実は実在感の希薄なものを目掛けているとも言えますね。

竹内 その方がやっている方として面白いんですね。調査が、探究というか冒険のようになっていく。遺構がきっちり残っていると観光名所にはなると思いますが、自分が一番夢中になるのは、調査が探検になってしまふときです。探しているもののが目の前のどこにあるかは分からないし、何も見えない。せいぜい「あ、どうやらここがそうらしい」と臆げに分かるくらいで。その臆げななかで、「ここだ!」というところを見つけた時は興奮します。後で詳しく調べてみると勘違いだったりもするのですが……その時の快感をできるだけビュアな形で共有したいと思っているんです。

—— 見えないものを手探りで探していく面白さや、「ここだ!」という発見の興奮を作品を通じて共有したいということですか。

竹内 そういう感覚をまずは大事にしています。でも、ただの

発見だけでは、芸術というより歴史調査です。そういうタイプの作家もいると思いますけど、自分としては、発見そのものではなく、見つけたときの身振りや、探そうとする人間の営み自体に注目しています。事実そのものと、求めようとする人間の心は別のものなので。僕としては辿る過程の面白さ、それに感動する、証拠探しに躍起になってしまふとか、そういうことも含めて人の心の普遍性のようなものをなんとかしたいと思うんですけど。常磐炭田の作品の頃は、それがまだ未分化で、一緒になってしまっていたかもしれません。

—— 《サイトマーキング(プロッサー)》(二〇二二)「竹内公太制作ノート」一二頁写真下)は、竹内さんが風船爆弾の落下地点を特定してそこに足でバツテンを書いている写真ですが、これも実際の現場には実体として何もないわけですよね。資料に裏付けられた事実の確からしさと、確かめられたものの実体感のなさに不思議なコントラストを感じます。

竹内 その土地や歴史について調べる以上、事実と異なることを事実であるかのように伝えるわけにはいかないので、風船爆弾に関してはアメリカの国立公文書館まで行って調べました。エビデンスというものの自体に誘われているところもあります。でも、文書だけではバツテンをつけるほど風船や爆弾の着地点を特定できないことがほとんどです。この写真でなぜ正確な場

所が特定できたかという点、ここに關しては航空写真が残っていたんです。地面に横たわる風船を、わざわざ飛行機を飛ばして撮っていたんですよ。完全に「ここ」と特定できた珍しいケースです。

だけど、ついにその場所を見つけたとして、作品として何を提示するかはまた別の問題ですよね。今回の展示では、ここが落下地点だと示す証拠写真を結局展示しませんでした。この作品も、実はもうちょっとあおりで撮影すれば、向こうに山の稜線が撮れて、その山の稜線と昔の写真を比べることで本当にそこだと分かるんですが。

この写真って、適当にその辺の地面を撮っても同じじゃないですか。本当は資料を探したり、関係者の話を聞きに行ったり、ここに入るために許可を得たりと、めちゃめちゃ苦労して場所を特定したんですけど(笑)、作品としてやることは証拠を提出することではないんじゃないか、と。

二〇一八年の冬にユタ州に行った時、少し時間があってソルトレイクシティの美術館に行っただけですが、そこにSpencer Finchというアーティストの作品があったんです。壁に小さなカラーチャート紙がずらーっと何百枚と貼ってあるだけの空間なんですけど、これはアーティストが湖の周辺を三日間かけて散策して、そこで見た色を再現しているというんですね。僕の想像ですがおそらく、湖周辺の写真を撮ってからピクセルになるまで拡大して、同じ色の紙を選んだのかなと思います。いず

れにせよ、色見本の紙だけ並べられても鑑賞者としては本当に「それ」がソルトレイクの土地から採取した色かどうかは確認しようがない。確認しようがないのを逆手にとって、想像力に訴えるという作品なんですけど、事実を全て出すことが重要なのではなく、むしろ、欠けていることで喚起させるものがある、というようなことを思い出させてくれたんですね。そういう風に考えられたことが面白かったし、「そうそう、アートってこういうのだよね、そういえば」と思いました。僕が地面にバツテンを描いたのも、「本当にここに行っただよ！信じてくれよ！」と言っているみたいなのがあって、まあどこか滑稽なものとして見てもらえたらと思うんですが。

—— 確かに、この写真は「信じてくれ！」と言っているようでもありませんね。「ここだ！」というリアリティは、最終的に資料的裏付けによつてではなく、「そこ」を探して辿り着き、「そこ」を写真に撮るといふ竹内さんの制作過程そのものによつてはじめて与えられているわけですね。

**竹内** 滑稽なパフォーマンス、ですかね。動かぬ証拠があることなら、僕たちは別に動かなくてもいい。証拠がたゆたうものだから、パフォーマンスするしかないというか。

## 「アーカイヴ」と「ケア」

—— 資料調査をするのとは別の次元で、存在の希薄なもの  
の追跡をどう作品化するかという難しい問題があるわけですね。

**竹内** そうです。無縁仏の墓をスケッチした絵がありますけど  
（《炭鉱労働者の無縁仏》、二〇一二）、これは身寄りのない人  
の墓です。昔は常磐炭田へ行けば仕事があったので、全国各地  
から人が流れ着いたんですが、そういう人のなかには先祖代々  
を祀るような立派な墓石じゃなくて、こうした場所を墓として  
弔われた方々もいたそうです。墓といっても、ちょっとしたス  
ペースに石がポツポツと置いてあるだけなんです。誰かに「こ  
こが無縁仏の墓なんだよ」と言われないと、ただの空きスパー  
スなのかなと思ってしまうくらいで。見えない、何にもないと  
いうのは、そういう意味だと思います。

—— 無縁仏の墓の水や花を変える人がいるんでしょうか。

**竹内** 筒に花が添えられているので、変えている人がいるんじ  
ゃないかな。どれくらいの頻度かは分からないけど、全くゼロ  
ということはないと思います。それがこの先どれくらい続くか  
は……誰か見ている人がいれば、続いていくんじゃないかなと。

墓とは別に、石碑めぐりもしていたんですが、そこでも似た

ことを思いました。ある神社に行ったとき、移設された石碑が  
置いてあって、これはもともと公園に置いてあったものなんで  
すが、いつからか公園に人が来なくなり、藪で覆われてしまっ  
たので、神社に移されたんだそうです。それで「石碑のような  
ある種の記録も、意外と同じ場所にあるものじゃなく、移動さ  
れたりリメイクされたりと、安定していないんだな」と感じて、  
その点はデジタルデータと同じだと思いました。

—— 石碑とデジタルデータを並列して捉える感覚が面白いで  
す。

**竹内** 石碑もほっとけば百年保たないと思います。すぐ朽ちる  
し、破損したり忘れ去られたりする。デジタルデータはまだ百  
年もった実績がないし、ちょっと情報が欠けたら全部が読めな  
くなる。そういう意味で、どちらも風化していくし、風化して  
いくからこそ誰かがケアしなくちゃいけない。僕は「巡礼」と  
呼んでいますけど。

震災の後、ネット上で津波の動画群とか、ショッキングな災  
害写真がインターネット上にたくさん投稿されました。けど、  
その場所実際に誰かが訪れて、メディア自体をケアすることが  
習慣や儀礼になってはじめて、記憶は残っていくと思うんです。  
デジタル・データにして記録を未来永劫残そうという色々な取  
り組みがありますけど、問題があるとすれば、便利すぎて家で

見れてしまう、だからケアする必要がない、ということかなと思います。「私は見ないけど、Google上にあるから大丈夫」となってしまえば、記録はどんどん埋もれていく。

—— データ化されることで、むしろ安心して忘れられていくわけですね。

**竹内** 震災後にデジタル・アーカイブと呼ばれるものが雨後の筍のように出てきて、ここ数年は逆にデジタル・アーカイブがサービス終了するみたいなことも言われている。「アーカイブ」(archive)というのはもともと書類を保管する場所とか建築物のことです。近年「アーカイブ」という言葉が一種のはやり言葉のようになって、単に記録することを「アーカイブしましよ」と言ったりするけど、記録を残すには、比喻でなく「アーカイブ」という堅牢な建築が必要だと思います。もちろん震災で辛い思いをした人たちが「デジタル・アーカイブ化していきましよう」と意気込むのに、押し並べて横槍を入れたいわけじゃないです、そういう機運を高めるのはいいことだと思うのですが、「アーカイブ」という言葉を使ったからといって「アーカイブ」になるとは限らない。石碑もデジタル・データも、本来の意味でアーカイブするには、そのメディアをケアする人や仕組みが必要です。もつとと言うと、権力が必要ということにもなってくると思うんですよ。

—— その点を強調されるのは少し意外です。竹内さんはむしろ大きな権力装置と対抗する形で制作をされているような印象を受けていたので。

**竹内** 国立アーカイブを維持し続けるためには、国という巨大なパワーが必要です。僕の風船爆弾関連の作品で直接引用した記録資料は、ほぼすべてアメリカの国立公文書館(ナショナル・アーカイブス)で入手したものです。なぜなら、風船爆弾についての日本側の公式記録は、敗戦直後にすぐ処分されてしまったので。アメリカからの追及を恐れたためとか言われています。七百発分くらい残っていた風船も、すべて炭鉱の穴や海中に捨てられたそうです。日本側の取材では、目撃者にインタビューしたり、小説から引用したりしました。記録が「アーカイブ」として残るかどうかは、国のような大きな権力に左右されると思います。

—— なるほど。とはいえ竹内さんご自身の作品は、歴史事実の「ケア」であるとしても、「アーカイブ」の堅牢さとははずれたものを目指しているように感じます。

**竹内** 色んな人の助けを借りて取材や制作をしていますが、あくまでも個人スケールでやっている感覚があつて。さつき言ったけど「滑稽なパフォーマンズ」というか……。自然災害や国

家事業みたいな大きなものと対比すると、そのコントラストにあるちっぽけな人間性について語るしなくなるといふか。だから公共的なものに対置された個人の儂い生みたいなのを究極的には見ているつもりです。そこに作品としての意味といふかアイロニーみたいなものがあるとは思っています。

もちろん、歴史家とか、アーキビストとか、ドキュメンタリー作家とか、大きな権力と離れたところでも、本当にコッコツ地道に記録を残し、アーカイブを作ろうとしている人々がいて、そのことにはとても感動します。僕はそういう先人の営みをみて二次創作をしているにすぎないので、だからパロディといえぱパロディだし、あくまでアーカイブに対する二次創作なんです。

### 別のルートへの想像力

—— 今話題に出た風船爆弾関連の作品について聞かせてください。この作品について伺って驚いたことのひとつに、竹内さんがハンフォード・サイトという場所に独自の過程で行き当たったということがありました。

ハンフォードは、マンハッタン計画で原爆のプルトニウム精製施設が作られたところで、現在、福島除染プロジェクトのモデルにされています。それだけでなく、ハンフォードの再開発を手本に、福島へ先端技術研究を招致して、国際研究産業都

市を作るといふ復興構想があるんですよ。

ところが、竹内さんは風船爆弾の調査を通じて、全然違うルートからハンフォードに行き着いた。ハンフォードはまさに風船爆弾が飛来した地域の一つで、警備員が風船をピストルで撃ち落としたり、風船が送電線に触れて停電が起きたりする事件が起きていた。そして、その無差別爆弾を放った場所の一つが、まさにここ福島県いわき市だったわけです。まずはこのリンクに驚きました。

竹内 今回の展覧会のメインになる作品は、二〇二一年のアメリカ調査旅行によるものですが、これはハンフォード・サイト周辺にもう一度行って、風船が落ちた場所にちゃんとたどり着きたいという目的がありました。風船爆弾は風任せだからバラバラの地域に落ちたんだ、という見方をずっとしていたんですけど、公文書館でハンフォード・サイト近隣の報告書がやたら多いことに気が付きました。四、五件、着地したとか飛来したとか、それぞれ別の風船と思われる目撃報告がある。風船がねらってそこに飛んで行ったということは無いだろうから、どうしてこんなに集中しているのかを考えたんですけど、これってたぶん、マンハッタン計画の重要拠点だから、施設の警備兵が常にいて不審物の発見とか追跡、そして報告をする体制がしっかりしていたってことだと思っんです。風船の目撃は、そこに誰かがいる、つまり人の営みがあるということ。そう考えると、

~~CONFIDENTIAL~~

Produced at the National Archives at Seattle



#16 - Prosser Balloon - Balloon and equipment as found and as viewed from road approximately 100 yards distant. ("X" equals place of recovery of picric acid, battery box and aneroids)

~~CONFIDENTIAL~~

~~CONFIDENTIAL~~

Produced at the National Archives at Seattle



#2 - Prosser Balloon - Shroud lines and torn section of paper.

~~CONFIDENTIAL~~





#15 - Prosser Balloqn - Section of bag,  
as found. (Note ice which has formed.)



ハンフォード・サイトの周辺で複数の風船が報告されたというのは、それだけその場所にパワーがあったということの裏返しでもある。近年ハンフォード・サイトでは、かつての原子炉施設の一般見学が可能だし、国立歴史公園としてさらに整備する構想もあって、それは核開発の歴史、記憶が大きな力でケアされている場所ともいえる。そういう意識でハンフォード・サイトにもう一回行き直したんです。

——ハンフォード・サイトという名前は、渡米して公文書館で調べる前からご存じだったんですか？

竹内 どこかで見えていたかもしれないけど、意識はしていなかったです。放射能汚染からの復興という文脈で、国や県、浜通りの自治体、大学などはハンフォードを「成功例」と見なしています。汚染地を抱えながらも、先進技術の施設が作られ、関係者がどんどん移住し、しかも雄大なコロンビア川の豊かな水でワイン作りやりんご農園も盛んで、これを福島復興のモデルにしよう、と。しかし、ハンフォード・サイトは事故や広域の住民避難があった場所ではないし、汚染区域を除去して再開発したわけでもない。汚染源は今も立ち入り禁止で、周辺の広大な地域を使って、汚染が拡がらないよう気をつけながら開発をしているだけなんです。

日本に帰ってから福島イノベーションコースト構想関連のウ

ェブサイトをいくつか見たけど、「ハンフォード」の紹介では「核放射能汚染地区から全米でも有数の繁栄エリアに発展した地域」とあって、そういうディテールまではすぐに分からない。それにハンフォードが「プルトニウムを精製」していたとは書かれているけれど、そこで作られたプルトニウムを搭載した原爆が長崎に落とされたということはスルーされている。復興も再開発ももちろんいんですけど、そういうことも気になってくるんです。

——公に作られたストーリーからは見えてこないハンフォードがあるわけですね。

少し脱線しますが、そのお話しを最初に伺ったとき、ジム・ジャームッシュの『リミッツ・オブ・コントロール』（二〇〇九）という映画を思い出しました。イザック・ド・バンコレ扮する暗殺者〈孤独な男〉が、「自分を世界一偉大と思っている男を殺せ」というなぞなぞのような依頼を受ける話で、肝心のターゲットが誰か分からないんですけど、〈孤独な男〉はカフェで二杯コーヒを注文するとか、他のエージェントとマッチ箱を交換するといった意味の分からないルーチンを経て、気が付けばもうターゲットの男の屋敷のソファに座っている。普通のルートでは絶対入り込めない場所なので、ターゲットの男から、嚴重な警備をどう掻い潜ったのかと聞かれますが、〈孤独な男〉は一言、「想像力を使った」と言うんです。

この映画は、現代の権力とアートの関係を定義していると思うんですけど、竹内さんの制作にそれと通じるものを感じるんです。「想像力を使い、正式なプロトコルにはないルートから正しいターゲットにたどり着け」と。

**竹内** 面白い話ですね。実際に、風船を辿ってハンフォード・サイトの別の面にも行き着きました。サイトのブルトニウム製造施設に停電を起こした問題の風船が送電線に触れた場所というのが、トベニッシュという町から南に二十キロくらいのところなんですが、その場所はヤカマ・リザベーションといういわゆる先住民の居留地エリアにあるんです。ハンフォード・サイトは核開発をする場所だったので、敵から発見されにくい内陸で、原子炉を冷やす水が大量に供給され、ある程度の交通の便もあるところが選ばれました。コロンビア川沿いのこの地域には、もともと川で漁をしたり、部族と交易をしたりして暮らしていた先住民がいたんですけど、土地を割譲させられ、移住させられたという歴史があります。

僕はヤカマ居留地エリアの送電線を撮影するためにドローンを飛ばしたんですけど、立入り許可を得るためにヤカマ・ネーションの事務局へ行って、部族評議会の長に事情を説明しました。そういうプロセスを経たことで、その場所の複雑な歴史というか、多層性を意識するようになりました。それ以前は、数ある風船のうちのひとつがたまたまその場所にあっただけの意

識しかなかったんだけど。広大な土地が必要な原子力は、その広大な土地から人を退去させることになる、という認識も得ました。

そうした認識をもってあらためて福島の状態を眺めると、もといた人を移住させることで開発されたハンフォードを、原発事故で人々が退去を余儀なくされた福島県浜通りが復興の成功モデルにする、ということに、ちょっと頭が混乱するんですね。もちろん、モデルにしているのはあくまで除染事業をやりながら発展した、近年のハンフォードだというのは分かるんですけども。

—— 喧伝されるイメージと歴史事実の間に、リアリティのズレがあるわけですね。竹内さんが制作を通じてそうしたズレを認識されていたという点がとても興味深いです。

それにしても、ハンフォードというのは色々と複雑な場所なんです。そういうえば、竹内さんが好きなジェームス・アコード (James Aord, 1944-2011) もハンフォードにゆかりのある人でした。

**竹内** アコードは放射性物質を使って彫刻を作ろうとした彫刻家です。元々シアトル在住の石彫の彫刻家だったんですけど、放射性物質を素材に使うためにハンフォード地域に移住して、科学者コミュニティの一員になったんです。すごくユニークな

アーティストで、放射性物質取り扱いのライセンスを取得したり、逆に科学者や技術者たちに芸術のレクチャーをしたりもしたそうです。

すぐく面白いキャラクターで惹かれるんですが、ただ「日本で同じことはできないだろうな」とも思いました。アコードのチャレンジに対しては米国でもネガティブな反応があったそうですが、日本の場合、原子力技術とコミットする芸術活動をするのは一層難しいだろうと思います。核とともに敗戦して、しかも近年原発事故で社会的混乱と軋轢が治まらない国ですから。

ハンフォード・サイトでは、アコードがポートレートを撮影した場所を探して、僕も同じ角度で撮影したりしました。朝そんな写真を撮りに行って、昼にその写真を見て、自分でも一体何をやってるんだろうって思うんですが……。彼のように芸術と科学の垣根を越える、少なくともその夢を見ることのできる社会の余裕を、羨むような気持ちがありました。

それと、先ほど福島イノベーションコースト構想について複雑な気持ちを言いましたが、僕は新しい産業によってであればあれ、地域の経済が持ち直して、移住を余儀なくされた人々の選択肢が増えるなら早くそうなって欲しいと思っています。国やイノベ構想推進派の人たちからしたら「PRするのは明るい復興であって、暗い戦争の話ではない」と思うだろうし、環境や健康への影響という点で原爆と原発事故の混同を招くのはよくないと僕も思っています。

それは分かるけれども、触れない方が不自然な歴史的な重要事項というのがやはりあるわけで、僕はそれを知りたくなるような人間の一人なんです。それは、ジェームス・アコードのような理念がどうして日本では困難に見えるのかを考えるということと、興味の根っこがなっています。

### 盲目のメディアに憑依する

——《盲目の爆弾、コウモリの方法》は、単に風船爆弾の経路や着地点を客観的に追跡するのではなく、主観的に「盲目の爆弾」になって、その「経験」を想像的にトレースするというコンセプトで作られています。不思議だったのですが、竹内さんは作品や制作ノートのなかで、風船爆弾のことを結構ネガティブに語られていますよね。放ったきり運任せという風船爆弾の盲目性は、積極的に非合理に陥っていった旧日本軍の姿勢と重なるし、それは無差別殺傷を許容するという戦争のロジックの体現でもある、と。このようにネガティブに捉えているながら、どうして風船爆弾の「盲目性」をあえて辿ろうと考えられたのでしょうか。

竹内 まず明確に、盲目であること自体はネガティブじゃないです。そのこと自体は批判されるべきことではない。ネガティブなのは、盲目を言い訳とした暴力です。目に見えないこと自

体がいけないのではなくて、暴力が野蛮なんですね。

盲目性はむしろ社会のベーシックな条件だとも言えます。よく考えたら隣人のことも、あなたのこともよくわからない。でも盲目だからこそ、他人や過去を知ろうとする、距離を隔てて調べに行こうとする。

見えない放射線が飛んでいる状況というのは、ある意味、みんなが急に盲目に陥った状態とも言えます。それを一つ一つ計測して、世界を明るくしていく。見えない状況を手探りしながら、認識を地道に作っていく。問題は、盲目性ではなく、盲目を言い訳にすることの野蛮さにあります。

——なるほど、とはいえ、そこから「盲目の爆弾になる」という着想まで、まだ飛躍があるように思いますが。

**竹内** 風船の主観映像を撮るというのは、「風船爆弾」を主体として捉えるということです。その技術に含意された主体がどんなものか探ってみるということです。

風船爆弾のイマジナリー・ビューというものがあるとしたら、それはやっぱり盲目的なんです。西風に任せて「敵の方」という解像度の低い精度で飛んでいるだけ。戦時中の「鬼畜米英」という言葉にも、解像度の低い想像上の敵を想定して、そっちに意識を投げるという暴力性、盲目性があると思います。戦争をするためには、国民には盲目的でいらうのが都合が良い。

自分たちの攻撃で死ぬ子供とかのたうち回る人々の痛みが、見えないほうが。カメラが無いはずの風船の視覚を想像するというのは、そういう盲目性を超えて知ろうとすることです。

もう一つ、遠隔技術というものとどう付き合うのか、という関心もあります。風船爆弾が「盲目」の極致だとすると、最新のリアルタイム操作が可能なUAV（無人航空機）は「監視」の極致です。「見える」ことの圧倒的な優位を実現するテクノロジーです。ドローンのカメラ映像を使って、人間の能力を越えた視覚から地球の裏側に爆撃することもできてしまう。でも、風船爆弾もUAVによる爆撃も、身体性の欠如という点では同じです。操作者の身体を国家という冷たい機械的な過程の一部にするものです。僕は日本の盲目的で野蛮な戦争攻撃の撮影をしながら、遠隔コミュニケーション全般とどう付き合えばいいかについて考えたかった。カメラを持たないはずの風船の主観映像を撮るのは、そこにある暴力性を知りたいということなんです。

もっと単純に、風船の飛んだ場所について研究者が史実を色々調べているわけだから、そこにあった視点を僕なりに調べたいと思った結果とも言えますけど。

——なるほど、アンビバレントな語りの理由が少しわかりました。いずれにしても竹内さんが復元する風船爆弾のイマジナリー・ビューは、単に風船の経路を辿るのと全然趣旨が違うわ



竹内公太《変身》(2017) 撮影:木奥恵三

けですね。ドローン映像を使って史実を面白く提示することが問題なのではなく、そこにあったメディアを主体として捉え、身体性を伴ってそれをイメージすることに焦点がある。

竹内さんは、メディアへの「憑依」をひとつの制作モチーフにされています。今回展示されていない作品で、『変身』(二〇一七)という作品がありますね。石碑の写真を撮り続けるうちに、撮影者の身体が無数のUSBに分解されてしまうという趣旨のインスタレーション作品で、竹内さんは「記憶を追い求め続ける人間の業」と解説されています。過去の記憶に触れるうちに、メディアそのものと一体化してしまう、というところに共通のモチーフがありますね。

**竹内** 主観映像を撮ると、上手くいけばそれを見る鑑賞者が疑似的にその主体になるということにもなり得ます。鑑賞者をそうやって巻き込みたいと思っっているんです。ある状況に鑑賞者を巻き込む、鑑賞者の目をハイジャックする、という意識で展示や鑑賞体験をとらえていて、ときに「憑依」と言ったりしています。

目の前に立たないと分からないものがあると思う。「見る」という日常的な経験を借りて、僕たちを取り巻く前提条件になっている歴史とか、社会構造みたいなものを共有する。暴力性を疑似的に一瞬共有する。同時に「知る」という経験も共有する。石碑を撮るカメラマンの視点のように、あるいは風船のよ

うに。そこには、自分自身がよく分からないものになってしま  
う危険もあるし、普通に教科書みたいに語られた方が分かりや  
すいですと言われるかもしれない。けれども、事実を知る、暴  
力を想像するというのは、ただ引いた位置からあらましかけ語  
るのは違った方法を必要とするんじゃないかと思うんですよ  
ね。

——鑑賞者の目をハイジャックするために、メディアに憑依  
することを考える、ということですね。竹内さんはエッセイ  
〔エコーシューティング 盲目の爆弾〕の中で、ハルーン・  
ファロッキ (Harun Farocki, 1944-2014) の「ファントム主観イ  
メージ」(phantom subjective image) というアイデアに言及さ  
れています。「ファントム主観イメージ」というのは、飛行中  
のミサイルから撮影された映像であるとか、人間が生身の身体  
をもって直接立ち会えない視覚イメージのことですけど、そ  
の種の映像はそれ自体とても魅力的で、そこにある非人間性や  
不気味さ自体が私たちの眼を虜にしようとする側面があります。  
「憑依」の引き金になるのは、そうした力であるように感じま  
した。

ところで、その力はUAVの映像に限らず、突き詰めると写  
真メディアに本質的に備わる力だと思えます。写真は「透明  
なメディア」として、客観性や中立性を代表するもののように  
扱われますけど、それは裏を返せば、「透明性」という幻想を

伴うイメージだということでもあります。写真イメージには  
「あなたは出来事そのものを見ています」という過剰なイリュ  
ージョンがあつて、そのこと自体が人を魅了する側面がある。  
竹内さんはメディアの主観性を考えることで、そうした写真や  
映像のもつ根本的な力を取り上げているように思うのですが、  
その点はいかがですか。

竹内 よく言われることですが、僕たちはイメージに対して不  
感症に陥りやすいと思うんですよ。写真やカメラに本来リアリ  
ティーを与えていたのは、むしろ「距離感」だと思います。そ  
れがなくなつて、いつでも対象に手が届くという幻想を持つて  
イメージを撮り、見る。いじって加工する。一方で、誰かが撮  
ったイメージを、触つて、送る。次から次に流れていくイメー  
ジの膨大な川のほとりで佇んでいるようなものです。震災のイ  
メージも、戦争のイメージも、ただグッと流れて行つてしま  
う。そこで何かの記憶を掬おうとしたら、何か網のようなもの  
がないと、ただ「イメージを見ました」というだけで、何かを  
得るのが難しいんじゃないかなつて思つたんですよ。震災に關  
する映像がどんどん生成され、さらにそれをも凌駕する  
超超大量のイメージがどんどん増えていつて、そ  
れはもう、激流の中に飲み込まれるようなことですよ。何か  
工夫しないと、そこではもう感じる事ができない。

—— そう言えば、先ほど紹介した『リミッツ・オブ・コントロール』の冒頭にランボオの詩(「酔いどれ船」)が引用されているんですが、まさに無感覚の大河というイメージが出てきました。\* Comme je descendais les Fleuves impossibles, Je ne me sentis plus guidé par les haleurs \* (「無感覚な河々を下るにつれ船曳に導かれる覚えはもはやなくなった」)。ランボオは自分を船に喩えて、「私は誘導されているけれど、膨大な無感覚に晒され続けた結果、コントロールされている気がしなくなつた」と言っていると思うんですが、今の話と絡めて捉え返すと、大量のイメージに無自覚に流される状態から距離を取るには、一回「無感覚の大河」にとことん晒される必要がある、ということかもしれません。

**竹内** 同じことか分かりませんが、自分たちの感覚に疑いをかけることで、そこにあるリアリティを見つめ直すことにつながっていくと思うんですね。

「視覚障害者をつくる美術鑑賞ワークショップ」という活動があつて、目の見える人・見えない人が美術館に集まり、作品と言葉を介して「みること」を考えるところというワークショップなんですけど、僕も二〇一四年に参加したことがあるんです。参加しながら、放射能のことを考えていました。目に見えない、感じられないものが周囲にあつて、そのことでみんなが騒いでいる。みんな一斉に目を閉じたようで、そして測定器を見て一

歩ずつちよつとずつ、コミュニケーションをしている。そこにあるマナーとかモラルって何だろうとか、なんかそんなこと考えながら参加していました。原発事故後の何年にもわたって社会のそこかしこにあるディスコミュニケーションを見ていて、どうしたら良いんだろう、どう考えたらいいんだろうと、まあちよつと、必死だった。考えるヒントが欲しくて、そうしたワークショップにも参加しました。

—— 盲目の状態から、手探りでコミュニケーションのための距離を測り直す。そういうテーマが風船爆弾へと繋がっているんですね。

最終的にこうした制作スタイルに行き着くまで、ヒントになつたアーティストなどはいますか？

**竹内** スタイルと言えるほど固まってるんですけど、ただ作品ごとに類似の作品とか先行事例を調べて、意識的に参照した作品とかアーティストはいます。風船の動きを追つた《盲目の爆弾、コウモリの方法》で、ものすごく参考にとりか勉強したのは、先ほど名前が上がったドイツ人映像作家のハルーン・ファロッキ。彼のテクノロジーと視覚に関する一連の作品やエッセイの中で、ドローンや機械のセンサーを含む主観性についての考察があるし、ビデオエッセイという手法自体もそうです。彼の作品の日本版重種みたいな映像を作るつもりで制作しまし





〈左上〉 Harum Farocki, “War at a Distance” (2003); 〈右上〉 Cai Guo-Qiang, “The Century with Mushroom Clouds: Project for the 20th Century (1996); 〈左下〉 Chris Burden, “747” (1971); 〈右下〉 竹内公太《シューティング (コールドクリーク)》(2022)

た。

《シューティング (コールドクリーク)》(二〇二二)という作品では、中国人アーティストの蔡國強(1957-)を参照しています。蔡國強さんは、火薬を爆発させて写真を撮ったり、あるいは爆発物がバーンと紙に飛び散る痕跡を作品化されたりする方なんです。アメリカのネバダ州の核実験場で作品を作っているんです。風景としてはわりとただの荒野なんですけど、そこで火薬を爆発させて、そのキノコ雲を撮るんです。

あとは、クリス・バーデン (Chris Burden, 1946-2015) のニュアンスも入っていると思っています。この人は、友達に自分の体の腕のあたりを撃たせて、それを写真にした作品が有名ですけど、他に、ボーイングの飛行機に向かって射撃している写真があるんです。届くわけじゃないんですけど物議を醸した作品で、受容の背景にはベトナム戦争とかもあったみたいです。荒野で撃つという仕事を写真に撮るとき、この二つはちょっと頭の中にある真の使い方ですね。

### 「目を奪つ」ために

今回の展示には《眺めの回収／風船憑依》(二〇二



「浜の向こう」会場 撮影：大池

——二〇二二」という大量のドローイングがありますね。こちらをちよつと説明していただけますか。

**竹内** 風船の飛来地すべてを実際に訪ねるということを断念した後、風船が飛来したであろう場所をサインペンで紙に書くということをはじめました。ここにある公文書館で調べた米軍情報部の記録からその場所に言及している情報を抜き出して、それをもとにインターネットの地図サービスでその場所を見つけて、衛星写真を加工した空からの光景をトレースしています。風船が最後に見たかもしれない景色、というテーマなんです。

——なぜ写真のままではなく、ドローイングにしたのですか。

**竹内** こういうのはかなり古めかしい考え方もなんですけど、僕はやはり芸術作品はどこかでフィジカルなものというか、人間性に言及しなきゃと思っていました……いや、でも、別にそういう意味で手で書かなくちゃいけないと思ったわけでも……僕にはちよつと、もうこれしか方法が思いつかなかったんですよ。もちろん、空撮写真だけをもってきて並べることができないくはないし、結構そういう作家もいるんですけど。でも風船爆弾の場合だと、写真で済ませるのはかえって複雑で難しい作品になる気もして。写真じゃなくて絵で、「想像図です」と言い切る方がストレートだなと思いました。

描く時に決めたルールのひとつは、「面は描かず、線を書くということ。塗るのではなくて書く、色じゃなくて形ということ。それは僕なりの盲目性に対する演出というか、言及で。恐竜の復元図を描くときに、肌の色だけは想像で埋めるしかなかった、という昔聞いた話を思い出して。線を書くときは、石碑のように、石を彫るようなつもりでドローイングしています。

—— 打ちつけたような微小な線が刻まれていて、近くでみると確かに彫刻的な印象を受けます。視覚的であると同時に、とても触覚的です。岡部昌生さんが、広島を被爆遺構とか、震災で破壊された堤防の表面をフロッタージュの手法で写し取っているんですが、それを思い出しました。

**竹内** 写真からトレースしているので写真っぽいんだけど、どこかでそれに対抗して、手が介在するフィジカルな出来事にしたくて。点画にすると、ドットの濃淡で見せるようなものになり、そうすると写真に近すぎると思ったんで、最初はもつと線を引いていたんです。でもそれをやると今度は写真から離れすぎてしまう。最終的にこの形になりました。

—— 昔の記憶を「タッチ」で起こそうとするのは、竹内さんのモチーフで言えばまさに「手の目」的ですね。《盲目の爆弾》に「手の目」という妖怪の話が出てきますけど、別のインスタ

レーション作品でもこのモチーフが使われています。福島津波被災地の風景画を、暗闇のなかマネキンの手から延びた光線が朧げに照らしている作品です（『手の目』、二〇一五。「見る」ことを、触覚に重ねていくのはどうしてですか。

**竹内** 写真を撮るには、必ず距離が必要ですよ。ゼロ距離だと撮れない。接写はあるけど、それにしてもある程度の距離が必要です。距離があつて、その間を光が飛ぶから「写す」ことができます。これは、ネガティブな面で言ってしまうえば長距離爆撃です。普通では届かない距離をテクノロジーで埋めている。その、超長距離っていうことには、やっぱり何か非人間的なものを感じます。

爆弾を人に向かってぶつけるみたいなことをしたら、やる側にも痛みがあるのかな、とか想像するんですけど、もしその痛みがないとしたら、それは超長距離から爆撃をしているということ、相手を見ることもできないし、見るつもりもないでやっているということ。そういう意味で、航空写真や衛星写真には潜在的な暴力性を感じます。たとえば、ドローイングにせず、衛星写真をそのまま提示して、「これが風船爆弾の暴力性であり、写真の暴力性です」と言うこともできた。ドローンや衛星写真を使った作品が世の中にたくさんありますけど、そこにはそうした暴力性に対する内在的な批判の要素があると思います。ドローンからの写真や映像を使って、監視社会や遠隔兵

器を批判するとか。でも僕の場合は、そういう暴力性をそのまま自己批判的に提示するより、ドローンと風船の違いの方から考えている。本物の風船にカメラはないから想像力で辿るとか、あるいは、日本で記録が抹消されたからアメリカへ拾いに行くとか、そのプロセスに関心が向くんです。そういう観点で、この場合は手書きが一番ヒットしている、と思っただんです。

——なるほど、遠隔技術には「何でも見える」けど「何も見るともろくない」という二つの暴力性があるわけですね。そういうイメージを日々受け取っている私たちも、その二重の暴力性をどんどん内面化させているのかもしれない。

その話で思い出しましたが、震災の当時、確か「Twitter」経由で「指差し作業員」の映像を見たんです。こちらに向けて指を差してくる映像が流れてきて、その時にすごく怖かったんですよね。「自分が差されている！」と。当事者性を突きつけられたというか、「お前の問題だ」と言われたような感じがして、怖くなってすぐに画面を閉じたのを覚えています。

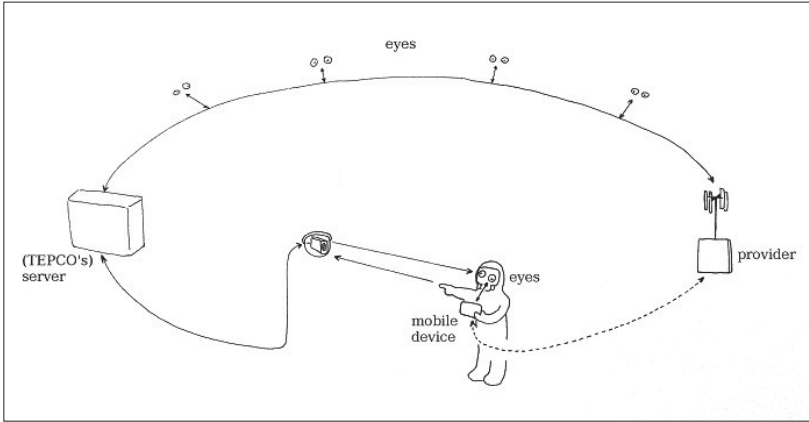
竹内 あの映像は、イメージの濁流に対する楔のようなものはあったのかなとは思いますが。でも怖くて閉じさせちゃうようなものってあんまり良くはないですね。それに当事者性を帯びることの弊害もあったと思います。当事者以外は語ってはいけない、ふざけた態度で関わってはいけない、という。語

ることのハードルの高さが、むしろ忘却を促進させてしまう。「指差し作業員」の映像がどれだけ「正しい」かという点、かなり危ういとも思うんです。そもそもあれが別々に、みんなが普通に言っていたこと、「現場の労働環境がこのままだとよろしくない」ということを言っただけでもあるんです。ただ、それを言う場所がちよつと違っただけで。

——しかし「現場の労働環境がよくない」とただ言葉で伝えられるのとは、まるきり違う残り方でした。さっきのメタファーで言えば、不感症の川に浸っていたら、いきなり画面の向こうにあるリアリティに襲われて主体にさせられたような。

ところがあとで気が付いたんですが、《指差し作業員》のイメージボードでは、指差す人とカメラ＝鑑賞者が差し向かいになっっていないんですね。実は「指差し人」は自分の指差している映像を手持ちのカメラで見ている。一対一どころか、自己完結しているわけですけど、イメージボードを見ると、そうした自己完結したループ状の回路にたくさんの目が接続されている。これは、向こうにいる「当事者」が、こちらにいる「鑑賞者」に当事者性を迫る、みたいな図式とまるで違うイメージで制作されているわけですね。

竹内 そのイメージボードは、僕じゃなくて指差し作業員が書いたんですけど、確かに一対一関係じゃなく、ネットワークを



指差し作業員《鏡としてのネットワーク》2011<sup>4</sup>



Vito Acconci, "Centers", 1971.

介して目が複数になるという主旨ですね。これはヴィト・アコンチ (Vito Acconci, 1940-2017) のビデオアート《Centers》(一九七二) が元ネタです。アコンチは画面上ではこちらを指しているけど、本人はカメラをフィードバック・システムにして自分自身を指差している。それを展示会場のモニターで見ている鑑賞者は、アコンチのナルシスティックなループのシステムに入り込み、言ってみればその回路に串刺しにされる。《指差し作業員》の場合、フィードバック装置が展示会場ではなく、ネットワークになつていてから、串刺しになる人もたくさんになりうる、ということなんですよ。もちろんそこには電力会社も入ってくる。この構造の中に入れちゃうっていうことですよ。……よくできてますね。これはアート業界に、アートとして紹介したほうがいいと思ひましてね、うん(笑)。(一同笑) 竹内は「作業員」の「代理人」であり、自分が「作業員」と公に認めていない」

入り込み、言ってみればその回路に串刺しにされる。《指差し作業員》の場合、フィードバック装置が展示会場ではなく、ネットワークになつていてから、串刺しになる人もたくさんになりうる、ということなんですよ。もちろんそこには電力会社も入ってくる。この構造の中に入れちゃうっていうことですよ。……よくできてますね。これはアート業界に、アートとして紹介したほうがいいと思ひましてね、うん(笑)。(一同笑) 竹内は「作業員」の「代理人」であり、自分が「作業員」と公に認めていない」

—— そういう意味で、《指差し作業員》の映像はぱつと見ると「向こうの人」が「われわれ」を指差していると錯覚させるけれど、実はむしろ当事者／傍観者というはっきりした区別をなくしてしまう装置なわけですね。問題になっている主観性、主体性は、もつと幽霊的というか、特定の主体の位置にあると言えないものになつてゐる。

竹内 「幽霊的」というのは良い言い回しだと思います。私たち視聴者の方が幽霊になるということですよ。ファントムです。

—— 竹内さんが問題にしているのは、そういう幽霊的な視覚、「ファントムショット」を、私たちの経験に通過させることなんだ、と言えますか？ 私たちの周りに溢れている、誰のものとも言えない不確かで臆な主観を、私たちが知ろうとしたり、それに寄り添ったりするような関わりが問題になつてゐる、と。

竹内 そうですね。少なくとも、向こう側に異常なものがあり、それをイメージを通してこちらに突きつける、というのとは違う方向です。指差し作業員の作品をホラー映画の『リング』（一九九八）で貞子が画面から出てくるような文法で捉える方もいるんですけど、それは好ましい解釈ではありません。原発の写真を撮って、写真から放射能の脅威を伝えるという向きではな

くて、鑑賞者の方が「あ、俺の方が亡霊かもしれないのか」と思える仕掛けを作りたいんです。向こう側の異常性ではなくて、「あなたがリアルな生を追っかけてまわしている妖怪なんです、今まさに」、という。『死霊のはらわた』（一九八一）で、死霊視点で逃げる人を追いかけて撮影されたシーンがありますけど、そつちのほうです。あれは観客の眼を死霊にハイジャックさせていますよね。

早い話が「目を奪う」つてどういうことなのかを、可能性と危険性の両方を含めて、僕は考えているのだと思います。どうやって「目を奪う」のか、イメージの濁流の前に盲目になつてゐる私たちの目を、それでもなお。

—— 「目を奪う」。メディアへの憑依を通じて、「見る」ということの不透明さに立ち会わせるわけですね。それをひとつの「写真的リアリズム」と呼ぶこともできるのかなと思いました。本日は長時間にわたつて、貴重なお話をありがとうございました。

#### 註

1 Spencer Finch, "Great Salt Lake and Vicinity", 2017:  
<https://www.arrandeducation.net/announcemems/148274/>

- spencer-finchgreat-salt-lake-and-vicinity
- 2 福島浜通りトライアネーション : <https://th-tridec.jp/>
- 3 Cai Guo-Qiang, "The Century with Mushroom Clouds: Project for the 20th Century (Nevada Test Site)", 1996: <https://caiguoqiang.com/projects/projects-1996/century-with-mushroom-clouds/>
- 4 指差し作業員のウェアサイト (<https://pointarfuku1cam.nobody.jp/>) 46

八—九頁

ワシントン州プロッサー北東（ハンフォード・サイト南西）ラトルスネイク山麓）で発見された風船

八頁:006 PHOTOGRAPHS OF BALLOONS, MECHANISMS, INCIDENT SITES [2 of 2], Box 1, RG 77, NARA -Seattle

九頁:007 PHOTOGRAPHS OF BALLOONS, MECHANISMS, INCIDENT SITES [2 of 2], Box 1, RG 77, NARA -Seattle  
米国立公文書館シアトル分館資料