

吉村弘『風景の音 音の風景』

野々村文宏

吉村弘『風景の音 音の風景』

YOSHIMURA HIROSHI: Ambience of Sound, Sound of Ambience

神奈川県立近代美術館 鎌倉別館（神奈川県鎌倉市雪ノ下2丁目8-1）

2023年4月29日～9月3日

展覧会公式 URL:

<http://www.moma.pref.kanagawa.jp/exhibition/2023-yoshimura-hiroshi>

この夏も、時間の許すかぎり酷暑のなか数多くの展覧会に出向いたが、なかでも私の印象に強く残ったのが、神奈川県立近代美術館鎌倉別館で開かれた吉村弘の展覧会である。

2003年に亡くなった吉村弘は、まず大枠としてサウンドアーティストと呼んで差し支えないが、1980年代以降は建造物や環境に関するサウンドデザイナーの仕事にウイングを広げていた。神奈川県立近代美術館でも、2003年開館の葉山館のサウンドロゴを手がけ、同サウンドロゴは現在でも使われている。そうした、いわば“縁”のもとに開かれた回顧展だと言える。

さて、現代美術の世界では、音や音響を使ったアーティストといえば、先行する、小杉武久（1938-2018）や鈴木昭男（1941-）の名前が挙げられる。もっとも吉村も1940年生まれだからほぼ同世代で、生まれ育った時代は小杉や鈴木と変わらない。ただ、小杉が東京藝大楽理科、鈴木が東京藝大建築科の出身であるのに、吉村は早稲田大学第二文学部と、吉村のほうがふたりより独学の体強い。しかしまたそれが吉村の発想の柔軟さや表現の幅広さに結びついているようにも思える。

また、現在、建造物や公共空間に音響作品を設置する現代美術家は多いが、そうした現代的なスタイルの先駆けとなったひとりが吉村だった、という位置付けもできる。

展示はまず、「音と出会う」の章から始まる。年譜形式で、吉村がなぜ音に興味を持ったのか、また、初期のアプローチはどのようなものだったのかが理解できる説明的な展示だ。高校時代にエリック・サティの『家具の音楽』という言葉に出会い強く意識するようになるのは、なんともこの作家の早熟ぶりを物語っていて、また、そのブッキッシュな想像力の根源をかいまみせている。なにより詩への関心が強く、この段階ですでに北園克衛のコ

ンクリート・ポエムを研究しているなど、詩と空間の問題が後の音と空間の問題につながっていったのではないかと感じさせる。また、早熟な吉村が思春期から青年期にかけて影響されたと思われる演奏会の告知チラシが展示されていて、吉村も参加した小杉武久とタージ・マハル旅行団のチラシや、フリー・ジャズ評論家の間章と企画集団・半夏舎のチラシ（ここには坂本龍一の名前が見える。ちなみに坂本は1952年生まれだから1975年当時はまだ23歳で大学院在籍中である。）が展示されている。そして私にとってもっとも意外で大きな驚きだったのは、短期間だけ開かれていた、国道246号線青山トンネル脇の音楽喫茶「地球の子供たち」で小杉武久とタージ・マハル旅行団が演奏するチラシが置かれていたことだった。私は1974年当時は中学生でさすがにこの音楽喫茶は訪れたことがないが、当時のロック雑誌の広告で読むかぎり、エコロジー、有機農法、ヒッピーズムに、サイケデリックロック、プログレッシブロックなどが影響を与えたと思われる場所だったことが伺われる。この「地球の子供たち」のチラシを嚆矢として、1970年代にはさまざまな先鋭的な文化が合流し混濁してアマルガムの様相を呈していたという背景がよくわかる展示である。

第二章は「音をつくる」で、図形楽譜の展示が多くなる。吉村の図形楽譜は論理的に音の在り方を示した純粋な楽譜ではなく、なにか楽譜の途中から自由なドローイングが始まったかのように見える。または空間詩のようにも見える。もう少しいえば、音符とそれを載せる五線譜の基底面、のびやかな線描とそれを支える白い基底面と、基底面が二つあるようにも読み取れることもできる。このように、作曲行為をあたかも詩的な空間概念で捉えていた吉村の図形楽譜は、後の、建造物のあいだの空間に環境音が流れるという彼の作風との親近性を感じさせる。

第三章「音を演じる」は、即興演奏などの企画だが、ここで作家は演奏者としていわば主体を客体として記録としてあらわすことになる。しかしここでも吉村が吉村らしいのは、プロダクトデザイナーや玩具デザイナーのように、音と戯れるおもちゃを多く考案している点で、それだけデザイン的なアプローチの強い作家だったとも考えられる。

第四章「音を眺める」は大変、興味深く、『Rain』、『Tokyo Bay』、『Summer』、『Clouds』などと題された、1980年代前半にまだアナログのNTSC方式のビデオカメラを使って撮影したビデオ作品が並ぶ。おおばくに言って、昔は環境ビデオ、またはBGMになぞらえてBGVと呼ばれていた類いの表現である。モニターはこの時代だから画面比4:3のスタンダードサイズのブラウン管を使っている。このジャンルの表現手段なり方法は、現在ではデジタルになってよりシームレスなメディア変換がやりやすくなっているが、吉村の表現は現在に続く環境映像的なアプローチの端緒である。また、吉村が風景をスナップ撮影したカメラ、アサヒペンタックス「SPOTMATIC」+35mm標準レンズとそれで撮影された35mmリバーサルフィルムも展示されていて、街を散策し風景と音響的風景＝まさに、展覧会タイトルである、風景の音？ 音の風景？ を記録する吉村の姿や、吉村のなかでの聴覚と視覚の共感的把握について、鑑賞者が自由に思いをはせられるようになっている。

第五章「音を仕掛ける」は、野外での仕事や公共空間でのサウンドロゴのような、大掛かりな、またはサウンド・インスタレーション的な作品についてまとめられている。ここでは、神奈川県立近代美術館葉山館のサウンドロゴや、営団地下鉄南北線の発車サイン音・接近音など、横浜国際総合競技場の外周部環境音などがふくまれる。

さて、とくに第四章と第五章を見たあとで私が思うのは、進行性の病いに犯された晩年の数年をふくめて、せめてあと10年、吉村が活発に制作と発表をしていったら、さらにどんな「音の風景」を見せてくれたらだろうか、ということだった。

2000年代に入ってから、地方の地域起こしとも結びついた野外の大型国際美術展が増え続け、その作風や業績からも、吉村には多くの引き合いが来たに違いないと想像させる。たとえば、2014年札幌国際芸術祭のゲスト芸術監督は坂本龍一が就任し、2017年にはフリー・ジャズ畑をベースとしてサウンドアートと混じり合った表現を得意とする大友良英がゲスト芸術監督を勤めた。また、技術面でも、コンピューターや入出力デバイスの進化により、視覚と聴覚の両方に共感的に訴えかける、1990年代とは比較にならないほどの多くの包括的な技法が可能になっていって現在につながる。つまり、2003年の吉村の



吉村弘《[絵楽譜] FLORA》1987年印刷、紙 神奈川県立近代美術館蔵 撮影：久保良

死はあまりにも早過ぎた。作家本人は内心とても悔しかったのではないかと私は想像するのだ。

そして、展覧会場、この神奈川県立近代美術館鎌倉別館を歩きながら、私は、この比較的小じんまりとした展示空間がアーカイヴ的展示に向いていることに気付かされた。この鎌倉別館の2階にある展示室は419.29平方メートル。将来、美術館での展覧会は、ひとつにこの展覧会のように年譜と関連資料展示に注力した、資料庫型の展示になるだろう。それが観客にある程度は地味な印象を与えるとしても、だ。美術館の資料体としてのベシクな強みを活かした、言い換えれば博物館と似たような展示。そのいっぽうで、まさに生前の吉村弘が探っていたような傾向、たとえば音楽の演奏もふくめた広義のボディパフォーマンスの現場として、ビデオやサウンドレコーダーなど記録メディアを用意しなければ、まさに一回性の、終わってしまえば夢の後の空間となるか、美術館建築の機能のためにコミットしていくような介入の展覧会、言い換えれば展示の拡張とも言える展覧会の可能性へ。なぜかと言えば、音はそれじたい空気などの媒質を通じて伝播する波に過ぎず、けっして固定化したり、台座にくくりつけたり、壁にかけたりできないからである。

ところで最後に、「環境音楽」とは、日本で発達した、あるいは日本で特有の発展をした音楽芸術の一形態だとも言えるだろう。そういう認識が広まりつつある。というのも、2019年に米シアトルのLight in the Atticレコードから、吉村の楽曲“Blink”も収録された“KANKYŌ ONGAKU: Japanese Ambient, Environmental & New Age Music 1980-1990”という2枚組CDが発売され、惜しくも受賞は逃したものの2020年の米グラミー賞最優秀ヒストリカル・アルバム部門にノミネートされて世界的に話題を呼んだからである。以降、ambient musicでもenvironmental musicでもなく、KANKYŌ ONGAKUはそれじたい音楽のジャンルを表す用語となった。1980年代、源流を辿れば1970年代から1960年代に遡る、この時代の日本の音楽の脱ジャンルのな、美術や建築や都市計画にまたがる多面的アプローチは今後さらに研究されてしかるべきもので、その本格研究へといたる里程碑のようにも感じられた本展覧会は、小規模ながらも私に明瞭な印象と希望を与えてくれた。