

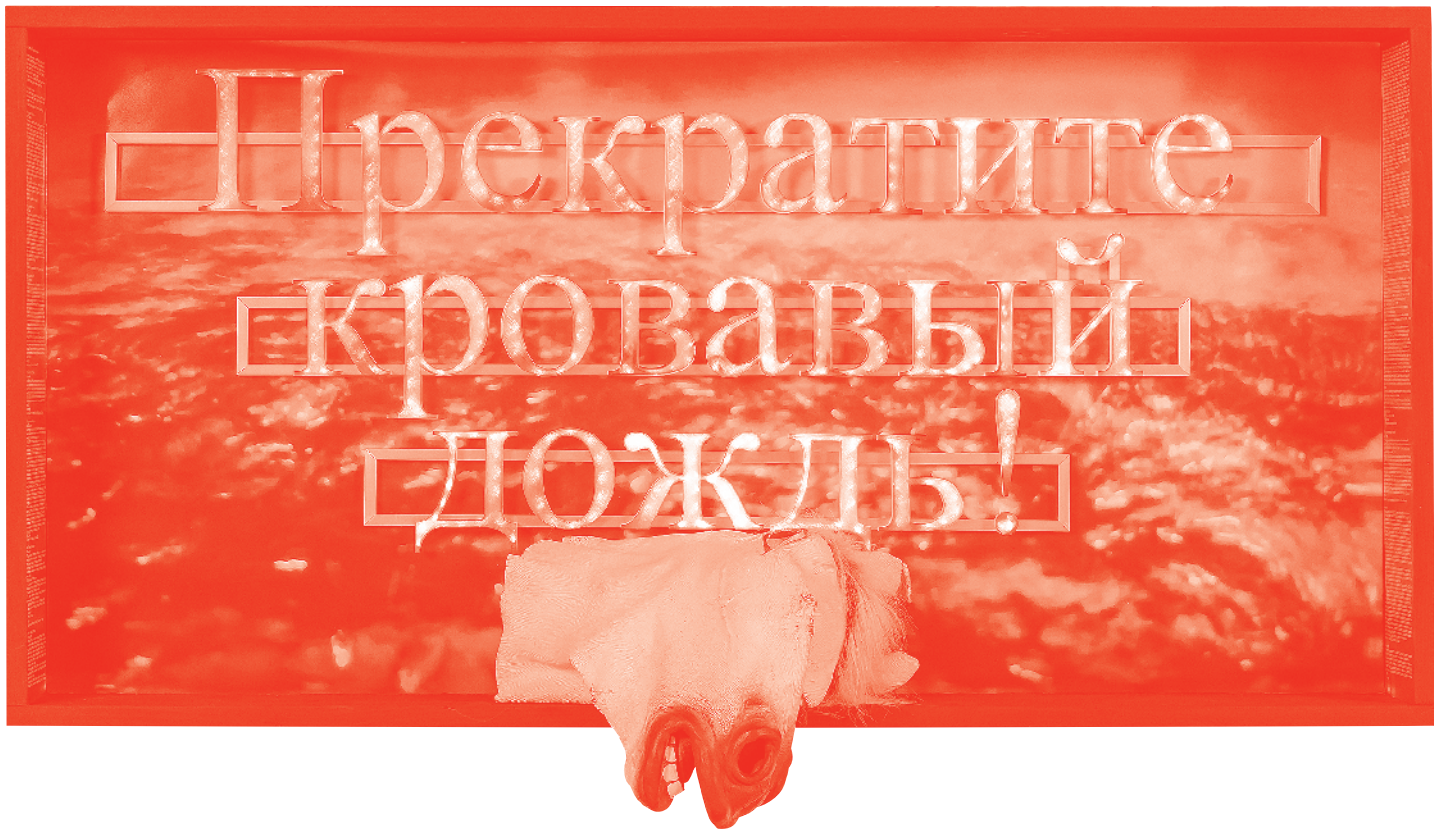
OKAMOTO Mitsuhiro  
Punch Back



岡本光博  
イメジンを  
突き返す



岡本光博つなぎプロジェクト2025



OKAMOTO Mitsuhiro Punch Back

## 目次

- 03 はじめに
- 06 「岡本光博つなぎプロジェクト」への期待  
つなぎ美術館 主幹・学芸員 楠本智郎
- 10 著作権の机
- 22 表現の自由の机
- 42 JKnell
- 52 船隠し
- 58 本展出品作品リスト
- 62 岡本光博 略歴
- 63 展覧会・プロジェクト概要

## はじめに

津奈木町のアートによる町づくりは、水俣病からの地域再生と文化的空間の創出を目的として1984年に始まりました。この理念を継承するため2001年に開館したのがつなぎ美術館です。2008年からは、地域資源の再評価と文化芸術活動を担う人材の育成を目指して、一年から数年ごとに異なるアーティストを招聘し、住民との協働で表現活動を行う住民参画型アートプロジェクトを実施しています。2025年4月には同プロジェクトの一環として、2か年の計画で美術家の岡本光博による「岡本光博つなぎプロジェクト」が始動しました。本記録集には1年目の活動内容と岡本光博の過去作品の一部のほか、作田知樹による法的観点に基づいた解説を掲載しています。

## Introduction

The town of Tsunagi began its art-led community development in 1984, aiming at regional revitalization in the wake of Minamata disease and the creation of platforms for cultural expression. To carry forward this vision, the Tsunagi Art Museum opened in 2001. Since 2008, the museum has implemented *Residents' Participation Art Projects*, in which artists are invited for terms ranging from one year to several years, and work collaboratively with residents on creative activities. These projects aim to reevaluate local resources and foster individuals who will lead cultural and artistic activities. In April 2025, as part of this ongoing initiative, the "Okamoto Mitsuhiro Tsunagi Project", a two-year plan led by the artist Okamoto Mitsuhiro, was launched. This publication includes documentation of the project's first-year activities, a selection of earlier works by Okamoto, as well as commentary from a legal perspective by Sakuta Tomoki.



## 「岡本光博つなぎプロジェクト」への期待

楠本智郎（つなぎ美術館 主幹・学芸員）

美術家の岡本光博は、これまで主に表現の自由や著作権の問題をユーモアとアイロニーを交えながら作品化してきた。お馴染みの文様の生地で作った《バッタもん》の展示でルイ・ヴィトン社から警告状が届き、作品が美術館から撤去されたこともある。岡本の作品は物議を醸すことも多く、今回のつなぎ美術館での展示が、公立美術館で初めての、過去を振り返りつつ新たなプランを提示する個展となった。

2008年から続く住民参画型アートプロジェクトの一環として、2025年4月に2か年の計画で始まった「岡本光博つなぎプロジェクト」では、7名の津奈木町民が実行委員を務めている。5月から10月にかけて開催した4回の企画会議に加え、不定期に実施したミーティングや協働調査では、岡本と実行委員が作品に関するアイデアや地域に関する情報を交換し、新作のプランをいくつか練り上げた。本プロジェクト1年目の今回の成果展では、2年目の成果展で発表予定の町名の起源を辿る新作のプランのほか、日本と韓国・朝鮮の歴史問題を題材に、ジョセフ・コーネルのアッサンブラージュを模した《JKnell》シリーズや、これまでに物議を醸した作品の顛末を記録した《表現の自由の机》シリーズと《著作権の机》シリーズなども展示した。

岡本は2000年代初頭から台湾のリサーチを行い、2005年には現地でも展示も経験しているが、このときは作品として再建した神社の灯籠が日本による統治時代を美化するものとして批判され論争となった。つなぎ美術館でも2014年に始まった「アーティスト・イン・レジデンスつなぎ」の一環として、2024年から3か年の計画で台湾のアーティストを招聘しているほか、近年は台湾の半導体受託製造企業が熊本に進出するなど、台湾と熊本の経済・文化面で

の交流は活発になってきている。しかし、いずれの交流においても日本が台湾を統治していたという歴史的事実を避けて通るわけにはいかない。むしろ、結果としてさまざまな解釈を生み出したこの時代が、アートの多面的・多角的な視点と思考によって多様に表現されることで、国家、国民、文化、産業の関係が明らかになり、さらに人々の関心も深まるのではないだろうか。台湾から津奈木町を訪れる教育・文化芸術関係者は多く、その後も交流が続いている点からも、同様の関心を抱く人々が台湾にも少なからず存在すると考えられる。

岡本は、本プロジェクトと連携して10月に開催したアートと食に関するイベントで、実行委員と相談のうえ、台湾で機械に供えられずと信じられているスナック菓子を参加者に食べてもらい、その味の感想をAIによって画像に変換する実験的なワークショップを開催した。この時の画像は2年目のプロジェクトで活用する予定である。このように、岡本は2年目の成果展に向けて、先述の町名の起源を辿る作品のほか、台湾と熊本に関する作品の構想も実行委員とともに時間をかけて練っている。

つなぎ美術館は文化インフラの一端を担う公立施設として、アートによる水俣病からの地域再生を目指している。近代化を進める国策が生み出した公害によって分断された地域が再生するためには、住民はもとより、あらゆる人々が歴史的事象の多面性を理解し、対立や分断を超えて意見を交わす必要がある。この意見を交わす機会の創出が、つなぎ美術館の活動を構成する重要な要素のひとつだとすれば、常識を疑い、作品を通じて社会の制度や権力性を問い、結果として物議を醸し、議論を呼び出す岡本の招聘は大きな意義があるといえる。

## Expectations for the "Okamoto Mitsuhiro Tsunagi Project"

KUSUMOTO Tomoo (Chief Curator, Tsunagi Art Museum)

Artist Okamoto Mitsuhiro has primarily created works using humor and irony to explore issues of freedom of expression and copyright. In the exhibition of *BATTAmOn*, a work made from fabric featuring a familiar pattern, a warning letter was received from Louis Vuitton, and the work was removed from the museum. Okamoto's works have often provoked controversy, and the present exhibition at the Tsunagi Art Museum marks his first solo exhibition at a public museum, looking back on his past work while presenting new plans.

As part of the *Residents' Participation Art Projects* that have been ongoing since 2008, the "Okamoto Mitsuhiro Tsunagi Project" began in April 2025, as a two-year plan, with seven residents of Tsunagi Town serving on the organizing committee. In addition to four planning meetings held between May and October, irregular meetings and collaborative research sessions provided opportunities for Okamoto and the committee members to exchange ideas about the works and information about the local context, and to develop a concept for a new work. In the first-year exhibition of this project, alongside plans for a new work tracing the origin of the town's name to be presented in the second-year exhibition, the exhibition included the *JKnell* series, modeled on Joseph Cornell's assemblages and addressing historical issues between Japan and the Korean Peninsula, as well as *Desk for Freedom of Expression and Desk for Copyright* series, which document the outcomes of works that have previously provoked controversy.

Okamoto conducted research in Taiwan in the early 2000s and presented an exhibition there in 2005. At that time, a Shinto shrine lantern reconstructed as an artwork was criticized for glorifying Japan's period of colonial rule over Taiwan, and this criticism developed into a public controversy. At the Tsunagi Art Museum, the "Artist-in-Residence Tsunagi" program has been in place since 2014. As part of this program, a three-year initiative to invite a Taiwanese semiconductor contract manufacturers have expanded into Kumamoto, and economic and cultural exchange between Taiwan and the

region has become increasingly active. However, in any of these exchanges, the historical fact that Japan once governed Taiwan cannot be avoided. Rather, this period—one that has resulted in a variety of interpretations—can be expressed in diverse ways through the multifaceted perspectives and modes of thinking inherent in art. Through such expressions, the relationships among the state, the people, culture, and industry may be brought into clearer view, and public interest may deepen. Many educators and cultural practitioners from Taiwan visit Tsunagi Town, and exchanges often continue thereafter. This, too, suggests that a similar level of interest exists among people in Taiwan as well.

In October, in collaboration with this project and in consultation with the organizing committee, Okamoto held an experimental workshop on art and food. Participants were invited to taste a snack believed in Taiwan to prevent malfunctions when offered to machines, and their impressions of the taste were converted into images using AI. The images produced during this workshop are planned to be incorporated into the second-year project. Okamoto is working together with the organizing committee, taking time to develop concepts for the second-year exhibition, including not only a work tracing the origin of the town's name mentioned earlier, but also projects related to Taiwan and Kumamoto.

As a public institution serving as part of the cultural infrastructure, the Tsunagi Art Museum aims to contribute to "the regional revitalization in the wake of Minamata disease" through art. For a region divided by pollution caused by state-led modernization policies to regenerate, it is necessary not only for residents but for all people to understand the multifaceted nature of historical incidents and to exchange opinions across divisions and conflicts. If creating opportunities for such exchanges is considered a central aspect of the museum's activities, then the invitation of Okamoto—who challenges conventional thinking, questions social systems and power structures through his work, and consequently provokes discussion and debate—may be considered highly significant.

# “表現の自由”を問い返す。

作品解説▶ 岡本光博・作田知樹

本展は主に、過去の展示における反応、日本と韓国・朝鮮の関係、現代社会のタブーをモチーフとした、三つのシリーズで構成されている。本記録集が、岡本の足跡をたどり、表現の自由を取り巻く現況や関連する法律についての理解を深める一助となることを願い、これら三つのシリーズから、本展未出品作を含む22点を、作田知樹による作品解説とともに紹介する。



## 作田知樹 プロフィール

文化政策実務家・研究者。行政書士（東京都行政書士会）。表現分野における法と制度を専門とし、著作権をはじめとする知的財産法、文化行政、文化権、検閲・表現規制の問題に関わるクリエイターや文化機関を支援している。2004年、表現活動の現場を法的に支えるボランティア弁護士とともに、非営利任意団体「Arts and Law」を創設。国・自治体・民間企業等において文化芸術行政の実務に携わると同時に、文化政策に関する調査研究にも従事してきた。現在、京都精華大学非常勤講師。著書に『クリエイターのためのアートマネジメント——常識と法律』などがある。



## Sakuta's legal review

近代以降の美術史において、技法の発明者は単に「オリジナリティ」に富んだ新たな表現手段を生み出した存在としてではなく、素材やモチーフとの関係性そのものを更新した存在として評価されてきた。

シュルレアリスムの草分けの一人であるマックス・エルンストが用いたデカルコマニーやフロッタージュは、いずれも作家の主体的な描写行為を後景化し、対象との接触や偶然性を絵画に導入する技法であった。とりわけ「向き合い、擦る」という行為を伴うフロッタージュは、対象の痕跡を写し取る「コピー」であると同時に、見ることで触れることのできる新たな表現の契機を生み出す方法である。エルンストが様々な技法や美術の枠を超えた創作も行っていたのと同様に、岡本自身は、特定の技法の使用者ではないが、対象と「向き合い、擦る」という態度は共通している。

岡本の作品には実際に長期間にわたるフロッタージュを行い、それを用いた《赤絨毯》もある。死者への追悼行為として行った墓標のフロッタージュが、結果的に作家が冒法的な行為を誘ったかのように報じられた事件は、今回の出品作「表現の自由の机10」の題材ともなった。岡本の作品と提示方法は、そこに観客のみならずマスコミを含む企業やネット上の人々も含めた「反応」によって、その裏にある隠された起伏が浮かんでくるという意味でも、「向き合い、擦り、写し取って」いく。つまり岡本の制作において重要なのは、何を写し取るかではなく、どのように対象と関係を結ぶのかという問いである。ときに駄洒落や言葉遊び、諧謔にみえる手法を選択するときも、社会において存在しているにも関わらず人々が向き合うことを避け、後景化されがちな対象と向き合う契機を作り出す手段であり、それに気づかない人々の反応もフロッタージュの一描きとして対象を浮かび上がらせていく。

机はまた、フロッタージュの装置として見ることもできる。理性的に「議論」することだけが対象への関与ではない。岡本は思考と身体、制度と感触のあいだに、もう一つの接点を差し出している。

# 著作権の机 Copyright's table



# 表現の自由の机 Freedom



# JKnell

## 【凡例】

- 1.本記録集は岡本光博つなぎプロジェクト2025の成果展の記録であるが、本展未出品の関連作品も掲載している。
- 2.作品解説は岡本光博と作田知樹が執筆した。作田知樹による作品解説は「Sakuta's legal review」として記載している。
- 3.図版頁の作品データは、作品番号、作品名、制作年、素材、サイズ、その他備考（展示場所、引用元、所蔵など）の順で掲載した。なお、作品番号は本展の番号ではなく作家によってつけられたもので、作品のシリーズや制作順などを示すものである。所蔵については個人蔵（private collection）のみ記載。記載のないものは作家蔵である。また巻末の出品リストには所蔵をすべて記載している。

r#275

## 著作権の机 1 Copyright's table 1

本展未出品

作田知樹さんとの雑談の中で、アンディ・ウォーホルがキャンベル社から感謝の手紙を送られていたことを知り、すぐにネット上で調べると、その手紙を読むことができた。

ルイ・ヴィトン社や日清食品株式会社から、配達証明書付の警告書的な手紙を受け取った後だったこともあり、企業の私への対応とは真逆の姿勢にショックを受けた。

もちろん、ウォーホルには、著作権侵害を問われたいくつかの裁判沙汰の事例があり、それがレアなケースだったことは承知している。

2019 hced.2/9 (\*1)

キャンベルスープ缶、  
「キャンベル社からの手紙」を大理石にレーザーカット  
Campbell soup can, Lazer cutted marble  
250×415×19mm  
private collection

しかし、このことが、後に企業からの「手紙」を作品化するシリーズを構想するヒントとなった。また、レーザーで大理石に「手紙」を削ることで、後世に伝えるという意図は内包できると考えた。

ただ、「手紙」は基本的に私文書であり、著作権的な面では作品本体として展示することは難しいと考えられるので、敢えて「手紙」を刻む大理石は、作品の「台座」として展開することに決める。

(\*1)については22ページに記載。

r#269

## 著作権の机 1 Copyright's table 1

2017 hced.1/9  
private collection  
「ウォーホル美術」展 (KUNST ARZT, 2017) 展示風景



ST#417

## Recycle killed the copyright 43

2017  
切断したウォーホル・パペット人形、  
がま口、ボールチェーン  
Warhol Puppet Dolls, Gamakuchi pouch, ball chain



## Sakuta's legal review

《著作権の机》シリーズの第一作である本作は、「写し取る」という行為をめぐる近代以降の美術史の実践を参照点としている。キャンベルスープ缶の表面意匠をスクリーン投影し、正確に模写するという方法によってポップ・アートの象徴的イメージを生み出したのはアンディ・ウォーホルであった。しかし、その着想自体はウォーホル固有のものではなく、友人であったギャラリストから50ドルで購入したアイデアであったとされる。なおこの提案は、「スープ缶を描く」という発想と、「ドル紙幣を描く」という発想が対になったものであったという。

一般に実用的な製品については外観のデザインにも著作物性が認められる余地はあるものの本来は商標権・意匠権の保護の範疇であり、ウォーホルがそれを反復的に「コピー」し、美術作品として提示しなければ、キャンベルスープ缶が今日ほど強固な文化的・ブランド的イメージを獲得し続けることは難しかったろう。

キャンベル社自身もその点を認識しており、営業責任者からウォーホル宛に送られた感謝の書簡——企業レターヘッドを伴う公式な表明とみなし得る文書——は、その象徴的な証左である。本作では、その書簡もまた「写し取られた」要素として大理石に刻まれている。

ちなみにウォーホルの死後、その著作権を管理するアンディ・ウォーホル財団は、美術分野において例外的な規模の著作権収入を現在もお受け取り続けている。しかし、本作のように、キャンベルスープ缶の実物を展示する行為そのものは、キャンベル・スープ・カンパニーに対しても、またウォーホル財団に対しても、著作権侵害や商標権侵害を構成するものではない。

本作は、コピーによって成立したイメージが、いかに視覚文化として流通し、また結果的に企業自身にも利益をもたらした歴史的事実を、シリーズの起点として示している。

r#324

## 著作権の机 2 Copyright's table 2

「化け物」展(青森県立美術館、2015年)の下見の際に、UFOもしくは火の玉が美術館に落ちたという話題でもちぎりだったこと(おそらく三沢基地の何かの訓練)をヒントに“未確認”を存在させる彫刻作品「UFO(未確認墜落物体 unidentified falling object)」を美術館前庭に突き刺した。続けて2016年の六甲ミーツアート展

2025

切断した日清公式限定グッズ、  
「日清からの手紙」を大理石にレーザーカット、  
ターンテーブル  
Cut-off Nissin Official Limited Edition Goods  
Laser-cut marble turntable featuring  
"A Letter from Nissin", turntable  
306×306×98mm

にて、池に墜落するバージョンを展開。その際、日清公式インスタグラムでピックアップされ、大変バズったこともあり、“公認”かと思わせておいて、その翌年の2017年、日清の弁護士から「当イメージは日清のモノである」という配達証明書付の通知が届く。

w#167

UFO(未確認墜落物体)  
UFO-unidetified falling object  
2015

塩ビシートに油性インク、木材他  
Oily ink on PVC sheet etc  
3600×3600×890mm  
青森県立美術館でのインスタレーション風景



Sakuta's legal review

本作は、回転する円盤のイメージをもつ市販の有名なインスタント焼きそばの商品名を参照しつつ、そのスケールを大きく変化させることで、本来の語義である「未確認飛行物体(UFO)」へと意味を引き戻している。商品名として消費されてきた言葉が、再び未知の飛行物体を指し示す語として立ち上がることで、日常的な商品イメージと不穏な現実とが接続される。

同時に本作は、UFO目撃例が多い地域として知られる青森県が、在日米軍および航空自衛隊の三沢基地を擁する重要な軍事拠点であり、過去に航空機の墜落事故も繰り返されてきた場所であることを暗示する。未確認飛行物体という言葉は、娯楽的な想像力だけでなく、軍事と事故、秘匿と目撃といった現実的な緊張をも内包している。

著作権の観点から見ると、一般に文字や表面のグラフィック部分(写真部分を除く)よりも、写真部分のほうが著作物としての創作性が認められやすいとされ

る。本作では、その写真部分が作家自身による撮影画像に差し替えられている点が重要である。

ロゴマークの使用や一般不法行為の可能性については、次作《著作権の机3》と同様の問題系に位置づけられる。ただし仮に参照された製品が日本国内発売後三年未満であった場合には、不正競争防止法における「形態模倣商品の展示等」が検討対象となり得るものの、本作は実際の製品製造を伴わず、サイズや用途も大きく異なるため、権利侵害の主張は一層困難となる。

それでもなお、やきそばUFOのイメージやブランド性を自社の管理対象と捉える企業側の主張自体が不合理であるとは言えない。作品に写し取られた企業からの通知は、その「主張の正当性」と「表現としての引用」のあいだに生じる緊張関係そのものを、机の上に可視化するとともに、《著作権の机1》との対比をなしている。



r#271

## UFO-unofficial falling object

2015

塩ビシートに油性インク、木材他

Oily ink on PVC sheet etc

420×594×23mm



r#276

## 著作権の机 3 Copyright's table 3

2019

作品「バットモン」  
「ルイ・ヴィトン社からの手紙」を大理石にレーザーカット  
OKAMOTO Mitsuhiro work 'BATTAmon',  
Laser-cut letter from Louis Vuitton on marble  
200×453×30mm



2010年、神戸ファッション美術館の展示中に、ルイ・ヴィトン社から警告書が神戸市長、美術館、私個人宛に送られてきた。「世の中から“バットモン”のイメージを速やかに消せ」という内容を受けて、作品は撤去され、カタログは廃棄され、ポスターは剥がされ、“バットモン”不在のポスターが急遽作成された。

ルイ・ヴィトン社のモノグラムは、創業者のコレクションの一つである、徳川家斉のもの

される“家紋散らし”柄の旅行用トランク（色からサイズ感からそっくりですが・・・）や1867年のパリ万博に出品されていた刃剣の鐔などが元ネタだろう。どの口が・・・とは思いますが、2012年に革小物100周年記念展で、ルイ・ヴィトン社から依頼された英国デザイナーがモノグラム生地での“バット”を作成したのは、まさにホンマものの“バットモン”であった。

### Sakuta's legal review

本作は、2010年に神戸市ファッション美術館で開催された企画展において展示された岡本の「バットモン」シリーズをめぐる出来事を整理・再構成したものである。同展の一角に展示された同シリーズに対し、ルイ・ヴィトン社は、自社の権利侵害と展示撤去を主張する文書を神戸市、美術館、作家に送付した。これを受け、展示主体であった市および美術館側は、該当作品の撤去にとどまらず、無関係のブランドロゴが入ったシリーズ作品をすべて撤去したうえ、公式ウェブサイトやポスターから関連イメージを削除し、パンフレットをすべて廃棄するという対応を行った。この一連の対応は、結果として新聞やインターネット上で広く報じられ、かえって社会的関心を集めることとなった。

本件において、ルイ・ヴィトン社が著作権侵害を主張し得る余地はなく、実際に同社の文書においても著作権侵害は明示されていない。同社が有するのは、商標法または不正競争防止法に基づき、自社の商標が「同社の製品として」第三者に販売される場合に限った権利である。作家が商標を含む素材を用い、自身の作品として造形し、販売を伴わずに発表する行為に対して、直ちに違法性が認められる法的根拠は存在しない。

仮にブランドイメージの毀損を理由とする一般不法行為が問題となる余地があるとしても、それは差止請

求を伴わない極めて限定的な主張にとどまるものであり、損害の立証は困難である。にも関わらず即時撤去を求めるという威圧的な法的主張は、実質的にいわゆるスラップ訴訟と同様の効果をもたらす危険性を孕んでいる。

一方で、作家との事前の合意に反して展示物全ておよび印刷物を一方的に撤去した点において、当時の神戸市ファッション美術館の指定管理者であった神戸市産業振興財団には、契約不履行責任あるいは一般不法行為責任が成立し得る余地があった。また、展示の全面的撤去を明確に求める文書を送付したルイ・ヴィトン社の行為についても、その内容次第では業務妨害に該当する可能性が議論され得た。

本作が示しているのは、法的根拠の有無のもの以上に、企業による威圧的な権利主張と、それに対する公共文化機関の過剰な自己検閲が、いかに容易に表現の場を萎縮させてしまうかという構造である。結果として「なかったこと」にされかけた出来事が、むしろ社会的に可視化された点にこそ、本件の逆説的な意味がある。

なお、神戸市ファッション美術館の指定管理者はその後変更され、神戸市産業振興財団は2025年に他財団と合併し、「こうべ産業・就労支援財団」となっている。

r#301

## 大ガラス - 著作権の机 4 RM 00garasu - Copyright's table 4 RM

2022

カラスの剥製、ミニチュア「便器」、LED、ミラー  
stuffed crow, miniature "toilet bowl", LED, mirror  
600×450×89mm



「現代アートの神」とさえ呼ばれるマルセル・デュシャン。便器作品「泉」に記された男性名義「R.Mutt」というサイン。そして女装時に名乗った「Rose Sélavy」というサイン。それらデュシャン本人による“デュシャン名義ではない”サインをネオンでトレースし、吉村益信による日本語のデュシャン・カバー作品「大ガラス」を参照し、剥製

「R.Mutt」というサインを入れた便器をカラスのお尻位置に合わせて配置「糞」は吉村益信作品「大ガラス」より引用。鏡面の文様はデュシャン本人が愛用していた縦じまシャツの文様を採用。

r#302

## 大ガラス - 著作権の机 4 RS 00garasu - Copyright's table 4 RS

2022

カラスの剥製、香水瓶、LED、ミラー  
stuffed crow, perfume bottle, LED, mirror  
600×450×89mm



のカラスを真っ二つにカットし、1体で2者の側面、さらに鏡面には第三の脚が写り込み、神の使いとしての「八咫ガラス」の要素を加え、「現代アートの神」を考察した。

本展では、2作品の背面を合わせ、カラスのカタチを復元して展示。

「Rose Sélavy」名義で、既成の香水瓶のラベルを差し替えた作品「Belle Haleine」に倣って、既成のミニチュア香水瓶のラベルをそのラベルに差し替えた。鏡面の文様はデュシャンが「Rose Sélavy」として女装時に被った帽子の文様を採用。





### Sakuta's legal review

展覧会の入口に配置された本作は、中央で両面鏡によって分割された二つの面から成るオブジェである。一方の面には、1917年にデュシャンが作者性とオリジナリティに決定的な問いを投げかけたレディメイド作品《泉》に付された署名「R. Mutt」を模した文字が、青色の光として浮かび上がる。対する面には、デュシャンが自身のもう一つの人格として名乗った女性名義「ローズ・セラピィ」の署名が、ピンク色のネオンによって再現されている。

その二つの署名をまたぐかたちで、鏡の裏側にはカラスのオブジェが埋め込まれている。このカラスは、デュシャンの《大ガラス》へのオマージュとして制作された吉村益信の《大ガラス》を参照したものであり、本作においては、複数の引用と反転が重ね合わされた象徴的な存在として機能している。

19世紀後半、写真術や映画といった技術革新によってイメージの大量生産が可能となるなかで、国際的な著作権制度が成立した。日本も1899年に「文学的及び美術的著作物の保護に関するベルヌ条約」に加盟し、法制度による裏付けのもと、ロマン主義以来の作者性やオリジナリティは次第に神話化されていく。本作が参照するデュシャンの問題提起は、まさにその起点に位置している。

岡本によって加えられた鏡の構造は、カラスに三本足の像を与え、日本神話における八咫鳥を想起させる。そこでは、デュシャンと吉村に共通する諧謔と批評精神が、日本的な象徴性をまといながら再配置されている。本作は、作者性や制度、文化的文脈を反射し合う場として、展覧会の入口に立つ鑑賞者を迎え入れる装置となっている。



r#295

## 表現の自由の机 1 Freedom of expression table 1

本展未出品

2019年の「セレブレーション - 日本ポーランド現代美術展」において、草間彌生の彫刻からカタドリした「カボチャ」（そもそも、それをOKするコレクターが凄い）を使った、カントルの「死の教室」のカバー作品を、かつて学校であった京都芸術センターの教室に展示する予定であったが、直前になって、「諸事情」として明確な説明もなく、ポーランドでの展示に強制変更になった。京都芸術センターで展示できない何かひっかかったらしい。このように、記録に残らないカタチで“拒

(\*)hcedとは、haute couture edition（オートクチュール・エディション）の略語。通常、エディション作品とは、1点ものではない、作家が本物と認めるものが複数存在する作品です。その複数存在する作品は、基本的に同じものであることが求められます。また限定数も設定されます。私の造語でもあるオートクチュール・エディション（以下

2020

hced.3/9（\*1）

「ペニス型バナナ」オブジェ、  
Natalia LL's work 'Consumer Art'の画像、  
アクリルケース

"Penis-shaped banana" object, Natalia LL's  
work 'Consumer Art' image, acrylic case  
368×199×155mm

否”されたことに悶々としつつ、同年、ほぼ同じタイミングでポーランド国内で起こったNatalia LLの「裸でバナナを食べる写真作品」の顛末を羨ましく感じた。展示拒否した美術館の周りを、“抗議”としてバナナを啗えた市民が取り囲み、結果、展示は再開したのだ。

皮肉にも「あいちトリエンナーレ」への爆破予告があった同年でもあり、私個人への直接的な事ではないが、「表現の自由の机」として作品化する事とした。

hced）とは、ある基本形をベースに多少の変更の幅を認めた限定数のある作品の事です。見方を変えれば、1点ものになる可能性があります。

表現の自由の机1では、「ペニス型バナナ」オブジェ（札幌彩子制作）に同じカタチはありません。

(\*)2この問題でも作田知樹さんに相談に乗って頂いた。



### Sakuta's legal review

本作は、ポーランドの女性アーティスト、ナタリア・LLが1970年代に発表した、ペニス状に見立てられたバナナを食べるパフォーマンス作品《Consumer Art》を参照したものである。当初この作品は、消費社会における欲望の表象や、女性身体の客体化を反転的に可視化するものとして評価され、ポーランド国内では支持者が同様のパフォーマンスを集団で行うなど、批評的実践として共有されていた。

しかし2019年、ポーランドの国立美術館において、本作が「不適切」「わいせつ」との理由で常設展示から除外される出来事が発生した。この判断は、裁判所や行政機関による法的命令ではなく、美術館内部の運営判断として行われたものであり、いわゆる国家による直接的な検閲には該当しない。だがこの措置は、結果として表現の可視性を奪うという点で、「自主規制」であると同時に「制度的検閲」として機能したといえる。すなわち、法的禁止を伴わず、公共性や社会的配慮を根拠として文化機関自らが表現を排除する行為は、近年「ソフト・センサシップ」と呼ばれる統治的效果をもつ。明確な禁止が存在しないがゆえに、表現主体や他の文化機関に対しては萎縮効果を及ぼす点に、その特徴がある。

実際、この展示除外はそれ自体で完結せず、

2019年以降、国内外で大きな反響を呼んだ。作品の排除に抗議するため、来館者や市民が美術館前や館内で同様のバナナを食べる行為を行い、SNSや報道を通じて問題が拡散されたのである。皮肉にも、制度による「見えなくする」判断は、作品とその主題をかえって社会的に可視化し、より広範な公共的議論を誘発する結果となった。この過程は、表現が事後的に規制されることで逆動的に拡散し、象徴性を強めてしまうという、いわば「検閲効果の反転」を示している。同時にそれは、美術館という文化制度が、法の外側でどのように表現の許容範囲を設定し、その判断が社会にどのような連鎖反応をもたらすのかを明らかにした。

本作が提示するのは、単に一つの性的表現の是非ではない。問題となっているのは、どのような主体が、どのような名目で、表現を「展示しない」という選択を行い、その結果としてどのような社会的現実が生成されるのか、という点である。表現の自由とは、禁止されない状態を指すにとどまらず、制度的判断によって静かに排除されるプロセスそのものを批判的に捉える視点を含んでいる。本作は、そのプロセスを2019年の出来事に重ね合わせ、現在進行形の問題として照射している。



ST#441  
DEAD CLASS

2019

ポーランドでの展示風景



A

A

r#280

表現の自由の机 1

2019

hced.1/9

private collection

B

r#283

表現の自由の机 1

2020

hced.2/9

private collection



B

r#282

## 表現の自由の机 2 Freedom of expression table 2

2020

ブロンズ製鳥（韓国で3Dスキャニングした「平和の碑」  
（少女像）の肩の鳥のデータを铸造）、  
鳥かご、バードミラー

bronze 'bird' from 3D scining/printing  
'the bird on the shoulder

of the Statue of Peace' in Korea,

bird cage, performance photo in bird-toy-mirror

750×310×310mm



2019年の愛知トリエンナーレ内「表現の不自  
由」展において、「慰安婦像」問題が噴出し、  
私自身の作品もその像とともに美術館の一室に  
封印された。その後、幾度となく開催された「表  
現の不自由展、その後」にて、当問題と向き合う  
ことにした。量産され、韓国にとどまらず、世界  
中の公共の場に設置される「慰安婦像」。政治  
の道具にしか見えないのは私だけだろうか。その  
是非も含めて、「慰安婦像」の肩に止まっている  
“鳥”を捕まえて、籠に閉じ込めることにした。



「吉田証言」の場である済州島に設置されている「慰安婦  
像」を3Dスキャンしている写真をバードミラーのミラー部分  
にはめ込んだ。

### Sakuta's legal review

本作は、韓国を本拠とする民間団体によって韓国  
内外に設置されてきた彫刻作品「平和の少女像」を  
参照し、その造形の一部に焦点を当てるものである。  
この像は、本来の正式名称から離れ、「平和の少女  
像」とも「慰安婦像」とも呼ばれ、時にそのいづれ  
かの名称のみが強調されるかたちで流通してきた。し  
かし、こうした呼称の錯綜自体が、作品を特定の歴史  
認識や政治的立場へと一義的に回収し、彫刻とし  
ての自律性を見えにくくしてきた側面を持つ。

とりわけ、作品タイトルを「いわゆる○○像」な  
どと留保することなく、「慰安婦像」などの通称で  
固定的に呼ぶ行為は、単なる言葉の選択にとどまら  
ず、著作権者が与えた正式名称を置き換える点にお  
いて、著作権法上の著作者人格権——とりわけ氏名表  
示権や同一性保持権との関係で問題を孕みうる。像  
をめぐる議論の多くは政治的・外交的対立に集中し  
てきたが、その過程で、造形作品に固有の問題は後  
景化した。同像は、設置や撤去をめぐる対立の象徴  
として繰り返し報じられ、国際展においては展示中止  
や実行行使を伴う脅迫行為といった事態にまで発展  
した。しかしその一方で、像そのものがもつ造形的特  
徴、素材感、身体表現としての構成といった、彫刻と  
しての具体性は、次第に背景へと退いていった。

岡本は、この像の肩の部分のみを三次元スキャ  
ニングによって取得し、原寸大で複製している。全体像  
ではなく、身体の一部だけを切り出すという選択は、  
象徴として過剰に意味付けられたイメージから距離を  
取り、彫刻を再び「物」として、量感と境界をもつ  
対象として捉え直す試みである。それはまた、名称や

物語によって覆い尽くされた像を、無名化し、沈黙さ  
せる行為でもある。

著作権法の観点から見ると、日本法では屋外に恒  
常的に設置された著作物について、一定の条件のも  
とで自由利用を認める規定が存在する。また韓国法  
においても、公共空間に設置された著作物の利用を  
認める、いわゆる「パノラマの自由」に相当する規定  
や、米国型フェア・ユースの考え方が導入されて  
いる。ただし、彫刻の一部を切り出して複製する行為  
は、単なる「複製」にとどまらず、「翻案」に該当し  
得るため、その適法性の判断は制度ごとに微妙な差  
異を伴う。

さらに、有償での譲渡を目的とする場合には、い  
ずれの法制度においても自由利用の範囲を超え、権  
利侵害と評価される可能性が高まる。しかし本作は、  
参照元の作品とは明らかに異なる文脈と目的のもとで  
提示されており、キャプションの記載内容を含めて検  
討すれば、著作権法上の「引用」、あるいは米国の  
裁判例で議論されてきた変容の利用に該当すると評  
価される余地も十分にある。

本作が問いかけているのは、法的適否の結論その  
もの以上に、強い象徴性と名称の政治性を帯びるこ  
とで「安全に展示できなくなった像」が、いかにして  
再び造形として、部分として、囲われた存在として提  
示しうるのか、という問題である。表現の自由とは、  
主張を繰り返すことではなく、名前と意味に覆われて  
見えなくなったものを、もう一度見るための距離をつ  
くり出す行為でもある。

r#297

# 表現の自由の机 3 Freedom of expression table 3

2021  
3Dプリント「シャッター」に  
アクリル絵具、木材、アクリル  
板、アルミ複合板に「ま  
ぶいぐみからの要望書」を  
印刷  
Acrylic on 3D printed  
shutter, print on Aluminum  
composite plate, wood,  
Acrylic plate  
432×510×100 mm



巨大な石油タンクを有し、パラシュート訓練も見えるほど米軍基地に近い伊計島（沖縄）での展覧会「イチハナリアートプロジェクト(2017)」にて、「落米のおそれあり」という警告表示作品を、島の唯一の何でも屋のシャッターに描いた。京都に戻ると、うるま市の判断で、作品がベニア板で封印されたとの知らせが届く。口止めされた地元2紙は報道しなかったが、朝日新聞が全国紙面で取り上げ問題に。紆余曲折を経て、作品は、店舗から切り離され、保管されていた場所で、展覧会会期最後の2日間だけ公開された。



最初のプランは右側のシャッターの石垣克子さんとコラがするカタチで、この場所から見える“大工事中”の宮城島をつつしだすものだった。ダ・ダ・ダ・ダ・ダ・ダ……。その工事の音はかつて住民が耳にしたであろう“銃声”のようだった。

## Sakuta's legal review

本作は、「自由の国」を象徴する星条旗が、その軍事力とともに崩れ落ちていくような図像を呈している。その黙示録的な印象とは裏腹に、本作が指し示すのは、沖縄の地において繰り返されてきた、米軍による「不時着」や落下物事故という、きわめて現実的で具体的な出来事が、道路標識の形ですら表されうると言う日常の表明である。

西欧近代において、「信教の自由」は政教分離の原則とともに、宗教権力からの精神的解放を求める長い闘争の末に獲得された。一方で、現代につながる「表現の自由」は、18世紀の自然権思想・自由主義思想のなかで、「人民の付託に代えない専制的権力に抵抗する権利」として構想されてきたものである。

この思想を建国理念として掲げたのが、アメリカ合衆国であった。独立宣言に先立ち、ジョージ・メイソンが起草したバージニア権利章典は、「言論および出版の自由」を自由社会の基盤として位置づけ、や

がて1791年に採択された合衆国憲法修正第一条へと結実する。そこでは、国家権力による信仰・言論・集会への介入が明確に禁じられた。

21世紀の現在、国家による直接的な検閲や表現規制が前面に現れる場合は相対的に減少し、その代わりに、市民や企業によるクレーム、あるいは表現主体自身による自主規制が、表現の可否を左右する局面が増えている。しかし同時に、いったん公にされた表現が、事後的に抑圧や排除の対象となることで、かえって注目を集め、広く流通してしまうという現象もまた、繰り返し観測されてきた。

本作が示しているのは、表現の自由が理念として掲げられる一方で、その行使が常に現実の権力関係や被害の上に置かれているという逆説である。「表現の自由の机」は、自由が語られるその場所自体が、すでに不均衡な重力のもとにあることを静かに可視化している。

## 表現の自由の机 4

### Freedom of expression table 4

本展未出品

2020  
ろくでなし子さんから提供してもらった  
3Dデータを3Dプリント、アクリル絵具、  
2020年7月18日の新聞「東京スポーツ」の  
記事をアルミ複合板にプリント、アクリル板  
3D printed sculpture from 3D data  
provided by Rokude NASHIKO, Acrylic  
paints,  
Printed an article from the newspaper  
"Tokyo Sports" on July 18, 2020  
on aluminum composite board,  
acrylic board  
288×442×100mm



本作は、アーティスト「ろくでなし子」の提供による女性器の3Dデータを用いて制作された造形物と、同作家をめぐる刑事裁判を報じた新聞記事を金属板にプリントしたものを組み合わせた作品である。身体表象そのものと、それをめぐる社会的・制度的言説とを同一平面上に並置することで、表現行為がいかにして「事件化」され、意味づけられていくのかを可視化している。

本件で問題とされたのは、「被害者のいない行為」ともいうる、自己の身体の一部を三次元データ化し頒布した行為であった。近年の日本の刑事実務において、わいせつ性の判断基準とされてきたのは、①羞恥心を害すること、②性欲をいたずらに興奮または刺激すること、③善良な性的道義観念に反すること、という要素である。しかし、本件において用いられたデータおよび造形は、医学的・抽象的表現に近く、少なくともこれらの要件を当然に充足すると断定することに強い疑義があった。

それにもかかわらず、一部有罪という判断が示されたことは、わいせつ罪の射程が、表現の具体的内容や文脈ではなく、「性器」という記号そのものに過度に引き寄せられて運用されているのではないかと、という疑問を社会に投げかけた。その意味で本件は、単なる一作家の刑事責任を超え、日本の刑事司法における身体表現・技術表現の位置づけを問い直す契

機となったといえる。

本作において特徴的なのは、問題となった3Dデータが、裁判の文脈から切り離され、あえて無害で親しみやすい造形へと変換されている点である。この変換は、表現の危険性や狼狽性が作品に内在するものではなく、それを取り巻く解釈や制度によって付与されるものであることを逆説的に示している。また、新聞記事という「公的記録」を素材として併置することで、表現が国家権力やメディアを通じてどのように物語化され、固定化されていくのかが浮かび上がる。

なお、新聞紙・新聞記事を美術作品に複製使用する行為については、近年では新聞社から事前に許諾を得たうえで行われる例も少なくないが、本作および《表現の自由の机 6》における権利処理の詳細は明らかではない（引用が成立する可能性もあるが）。ただし、この点も含め、表現行為が常に複数の法領域（刑法、著作権法、契約実務）にまたがって評価される現実そのものが、背景として読み取られるべきであろう。

本作は、わいせつか否かという二項対立を超えて、「誰が、どの文脈で、どのように意味を決定するのか」という問いを静かに突きつける。表現の自由が制度としては保障されている現代においても、その運用がいかに不安定で、恣意的なものとなりうるかを示す点で、本シリーズの中核を成す一作である。

問題となった「あいちトリエンナーレ」内での「表現の不自由」展(2019)は、悪者レスラー集合のようで、個人的には気に入った展覧会であり、参加できたことに感謝もしているが（作品は閉じ込められたけれど）、エロ系の作品が一切排除されていたことに違和感を感じた。

自身のスペースKUNST ARZTでは、エロ系の作品展示も普通に行っており（問題ないはずの性的な表現を含む展覧会記録動画が問題視され、“悪質ユーザー”としてYouTubeアカウントは削除され、同時に約10年分の展覧会記録動画もすべて削除された）、キュレーション展では、「美術ベニス」(2013)、ろくでなし子さんにも参加していただいた「美術ヴァギナ」(2021)などを開催してきた。

当作品は、「わいせつ電磁的記録頒布罪」の時のように、ろくでなし子さんから個人的に頂いた「3Dデータ」をダウンロードして作成した

「まんこちゃん」と、有罪確定したタイミングでの「東京新聞の記事」をアルミ複合板にプリントして構成した。



r#303

## 表現の自由の机 5 Freedom of expression table 5

2022

アルミ複合板に「福岡城まるごとミュージアム」展(2018)での検閲済みキャプションをプリント、ドザえもんフィギュア、点滅LED、アクリル板

Caption from the exhibition "Fukuoka Castle Museum" (2018), which concealed the title of the work "DOZAemon,"

printed on aluminum composite panels, DOZAemon figures, flashing LEDs, and acrylic panels.  
341×280×100mm

「福岡城まるごとミュージアム」展(2018)において、会期前に「ドザえもん」の写真を掲載した展覧会チラシが、小学校を中心に配布されたという。そして、それを見た親御さんからの問い合わせがきっかけとなり、前年に発生した大分での水害の死者に配慮するという理由で、展覧会の直前に、出品予定であった「ド

ザえもん」"展示不可"との知らせを受けた。しかし、抗議を兼ねて敢えて設置後の会期前日の話し合いで、「福岡市として、作品そのものの展示はOKだが、“ドザえもん”という言葉は出せない」という最終判断が出た。それに伴い、ネオン文字作品には布が被せられ、キャプションのタイトル部分には黒ペタが施された。



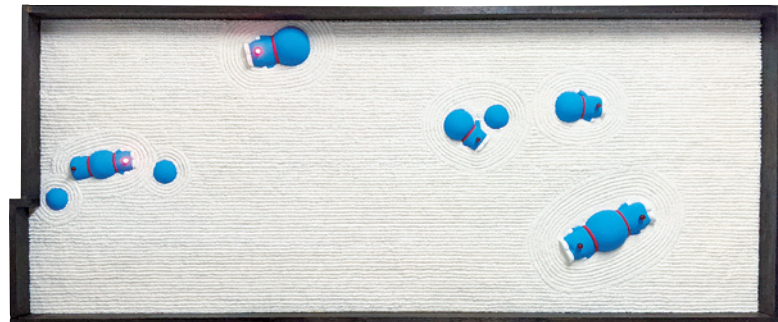
w#276

ドザえもん (Ryoanji)

2021

ドラえもんフィギュア10体、LED、ガラスドーム、天然石、スイッチ  
1242×528×110mm

※本展未出品



### Sakuta's legal review

本作は、展示の過程において作品名そのものが忌避すべき対象とみなされ、自主的な規制の対象となった事件を扱っており、シリーズ中でも特異な位置を占めている。ここで問題となったのは造形表現の内容ではなく、題号として与えられた名称であった。

人の尊厳に根ざした精神的権利は人格権と呼ばれ、創作的表現の作者である著作者には、たとえ二次的著作物であったとしても、自己の作家名や作品名をどのように表示するか、あるいは表示しないかを自ら決定する権利が認められている。これは著作者人格権の一種である氏名表示権および同一性保持権に基づくものであり、作品の同一性は、その造形だけでなく、題号や表記のあり方を含めて構成される。「表現の自由の机2」においてもこの問題があったことに触れたが、それは背景化されていた要素の一つでしかなかったものが、ここでは主題化されている。

本件において、作家は最終的に題号の切除に同意している。しかしそれは、法的義務に基づくものではなく、展示の継続や摩擦の回避といった現実的判断

の結果であった可能性も否定できない。形式的には同意があったとしても、その選択が完全に自由であったかどうかは、なお検討の余地を残している。

題号を失い、名前を奪われたことで、この丸みを帯びた青いオブジェは、キャラクター性や参照関係から切り離され、匿名化された存在として立ち現れる。その姿は、顔貌に加えて名を持たない「身元不明の水死体」という、日本語に固有の言い回しが指し示してきた「それに」、皮肉なかたちで接近しているようにも見える。

本作が示すのは、表現が禁止されるか否かではなく、どの要素が「問題」として切り分けられ、どの段階で作家自身が譲歩を迫られるのかという、現代的な表現規制の輪郭であり、マスメディアにおいてもタレントの芸名改名の例もあるが、アートイベントにおいても同様の「配慮」がなされている。表現の自由は、発表の可否だけでなく、名前を与え続けられるかどうかという、より細部の領域においても試されていることが浮き彫りになった。

r#304

# 表現の自由の机 6 Freedom of expression table 6

2022

ミニカー、アルミ複合板プリント、アクリル板

Miniature cars, aluminum composite panel printing, acrylic panels

305×428×90mm

引用：朝日新聞 2019年8月4日号

テロ予告を受けて、私も出品作家の1人であった2019年の愛知トリエンナーレ内「表現の不自由」展が中止になったことを1面で伝える朝日新聞の記事の上部に、その後、大阪で開催された「表現の不自由展おおさか」に抗議に来た右翼団体の車のデザインを記録（警察、右翼に注意されながら）、引用して作成したミニカーを配置。元のミニカーもできるだけその車種に近いものを選んだ。京都で同展が開催された際には、作品化した右翼の車が、会場周辺を徘徊していた。



## Sakuta's legal review

あいちトリエンナーレ2019の会期中、会場周辺には右翼団体による街宣車が集結し、大音量による抗議活動が連日行われた。本作は、その街宣車をミニカーサイズの造形物として再構成したものである。実物が持っていた威圧性や騒音は縮減される一方で、そのデザイン性や象徴としての輪郭はむしろ明瞭になっている。

何人にも表現の自由が保障されるという原則を、最も露骨なかたちで体现している存在は、しばしば芸術作品ではなく、こうした街宣右翼の街宣車である。強い不快感や反発を招く表現であっても、それが現行法の枠内にある限り、公共空間での発話は保護される。一方で、美術館という制度的に脆弱な空間に置かれた芸術表現は、抗議や圧力に晒されたとき、容易に後退を余儀なくされる。

近年、インターネット上を中心に一定の支持を集めている「日本国旗損壊罪」の新設を求める議論も、こうした逆説を照らし出す。仮に同罪が立法化された場合、その条文内容によっては、国旗を加工し、過剰に演出されたかたちで掲示してきた街宣右翼自身が、最初の検挙対象となる可能性も否定できない。しかし、その危険性はほとんど意識されていない。

本作が示唆するのは、表現の自由が一貫した価値として守られているわけではなく、誰の、どの表現が「守るに値するもの」と見なされるかが、常に事後的に選別されているという現実である。「表現の不自由」展が暗に指し示していたのは、検閲という明確な禁止ではなく、こうした選別が常態化した社会の姿であった。その未来は、決して抽象的なものではなく、すでに私たちの足元にまで及びつつある。

## 表現の自由の机 7 Freedom of expression table 7

2025

箕面の滝壺の画像（インクジェット）、ロシア語LED文字、馬の被物と中身、

展示中止希望者と展覧会企画者とのやりとり（ターポリン、インクジェット）

Image of Minoh waterfall basin (inkjet), Russian LED letters, horse's head and contents,

correspondence between those wishing to discontinue

the exhibition and the exhibition organizers (tarpaulin, inkjet)

1230×620×270mm

引用：箕面アートウォーク2023カタログ



箕面の滝は、古来、白馬の生首を滝壺に落とす雨乞いの儀式が行われてきた祈りの場。その滝前にあるスペースにて、雨乞いの逆であるが、ロシア語ネオン文字「血の雨が止みますように」との願いと、馬の被り物で作成した、一見、切り落とされた馬の首（彫刻）をその断面がわずかに見える角度で設置した。その際、SNS上で情

報を得た、箕面市の街づくり関係のNPO法人の代表者が展示を見ることもなく、また箕面の滝の歴史を踏まえることもなく、大阪府に展示中止要求をした。大阪府は突っぱねて展示は継続。後日、展覧会企画者が公表を前提に、展示中止希望者と幾度となくメールのやり取りを行った記録を作品側面に配置。



切断面は「被り物」をしている“人間”の首。



展示中止希望者と展覧会企画者とのやりとり。

### Sakuta's legal review

箕面の滝は、古来、雨乞いの儀式が行われてきた祈りの場であり、文献や伝承においては、白馬の生首を滝壺に落とすという供犠的行為が語られてきた場所でもある。本作は、そうした民俗的・宗教的記憶を宿す「箕面の滝」を参照点とし、その滝前の空間において展示されたインスタレーションである。

岡本は、「ロシア語によるLED文字『血の雨が止みますように』という祈願文と、馬の被り物を用いて制作された彫刻（一見すると切断された馬の首のように見えるが、その断面には「被り物をしている人間の首」がわずかに露出する）を組み合わせ、雨乞いの儀礼を反転させた「祈りの装置」を構成した。ここで示されているのは、自然現象としての雨ではなく、戦争や暴力によってもたらされる比喩的な「血の雨」であり、祈りの言語が日本語ではなくロシア語で提示されている点も、同時代的な国際情勢を強く喚起する。

しかし展示期間中、SNS上で本作の存在を知った箕面市の街づくり関係NPO法人の代表者が、作品を実見することなく、また箕面の滝がもつ歴史的・宗教的文脈を踏まえることもないまま、展示の中止を大阪府に対して要求する事態が生じた。この要請は、「不快である」「問題があるように見える」といった印象的・感情的判断に基づくものであり、具体的な法的違反や安全上の根拠が示されたものではなかった。大阪府はこの中止要求を退け、展示は継続されたが、本作において重要なのは、展示の可否そのものよりも、その後の展開である。展覧会企画者は、後日の公表を前提として、展示中止を求めた当事者と複数

回にわたり電子メールでのやりとりを行い、その記録をターポリンに出力し、作品の側面に配置した。すなわち本作は、物理的な造形だけでなく、「展示を止めよ」という要請がいかなる言葉遣いで、いかなる前提のもとに発せられたのかというプロセス自体を、作品の構成要素として取り込んでいる。

この構造は、「表現の自由の机1」でも触れた、近年顕著になっている「制度的検閲」や「ソフト・センサーシップ」の特徴を端的に示している。すなわち、国家権力による直接的な禁止ではなく、善意や公共性、配慮といった名目をまとう第三者の要請が、展示主体に対して圧力として作用する状況である。本作では、その圧力が結果的に失敗に終わったにもかかわらず、要請そのものが記録され、展示空間に固定化されることで、表現を取り巻く力学が可視化されている。切断されたかのように見える馬の首が、実は人間の首であるという反転的構造と同様に、本作は「誰が傷ついているのか」「誰が暴力を受けていると想定されているのか」という問いを観者に突き返す。祈りの言葉、造形、そして展示中止要求の言説が並置されることで、表現の自由とは単に発表の可否の問題ではなく、発表をめぐる生成される言葉や態度の総体であることが示されている。

表現の自由は、しばしば守られるべき抽象概念として語られるが、本作が提示するのは、それが具体的な場所、具体的な物体、具体的なやりとりの中で、どのように試され、どのように露わになるのかという実践的な問いである。

r#321

## 表現の自由の机 8 Freedom of expression table 8

2025

写真「FG#602 芝生絵 BM」、ビッグモーター社製ナンバープレート、  
ターポリン「確約書、除草剤&栄養剤」、フェイクモスにアクリル絵具、8インチタブレット (動画 3'15")  
Photo "FG#602 Lawn Painting BM", Big Motor Company license plate,  
tarpaulin "Assurance, Herbicide & Nutrient", acrylic paint on faux moss, 8" tablet (video 3'15")  
420×420×150mm

ちがいであう YBfabやがいアート展 (2024) にて、除草剤を使って、広大な芝生広場に「ミステリーサークル」的に2つの大きな画像を浮かび上がらせた。作品はその内の1つを、養父市から提供していただいたドローンによる記録動画、芝生の回復度合いによっては弁償する旨を記した藪

市市長との確約書らで構成。

「藪」を語源とする「養父」の地は、藪という先が見えないほど力強く生い茂った自然の力と対峙して開拓したことを想像させ、その開拓のメタファーとしての除草剤でもある。



ビッグモーター社製ナンバープレート (\*紺色はレア)。



ビッグモーター社店舗前の除草剤散布、街路樹の伐採を報道する新聞の画像からミニチュア化。



実際に制作に使用した自然由来の除草剤と栄養剤のイメージを引用。



### Sakuta's legal review

本作は、養父市で開催されたアートイベントにおいて、市立やぶ市民交流広場の芝生の一部に除草剤を用い、特定の画像を浮かび上がらせたものである。参照されたのは、店舗前の視認性を高める目的で組織的に街路樹を枯死させていたとして社会的批判を浴びたビッグモーター社のコーポレートロゴである。

養父市立やぶ市民交流広場設置及び管理条例は、第5条において、広場の使用には市長の許可を要すること、また管理運営上必要がある場合には条件を付すことができると定めている。さらに第12条では、使用後の原状回復義務が明記されている。本件において作家が提出した、「芝生の回復状況によっては弁償する旨を記した市長との確約書」は、これらの規定に基づき、使用許可に付随する条件として課されたものと解するのが相当である。

すなわち、本作における芝生への介入は、無断行為や条例違反ではなく、公共空間の管理権限の枠内で、回復措置を前提として許容された行為であった。

この点において、本作は公共空間における表現の自由と管理責任の境界線を、制度内部から可視化している。

なお、参照されたビッグモーター社のロゴ使用について、作家に商標法違反や不正競争防止行為が成立する可能性は低い。作品は商品や役務の表示としてロゴを使用しているわけではなく、販売や営業活動とも無関係である。また、一般不法行為として問題となり得る「ブランドイメージの毀損」についても、損害の具体的発生および因果関係の立証は極めて困難である。

本作が浮かび上がらせるのは、企業不祥事そのものへの告発というよりも、公共空間に実際に生じた加害的行為と、その行為が生み出した視覚的痕跡を、逆的に再演する構造である。芝生に刻まれたロゴは、企業の広報戦略を模倣する形を取りながら、公共性と私的利益、そして「目立たせること」の倫理を静かに問い返している。

## 表現の自由の机 9

### Freedom of expression table 9

2025

「おくだけ」薬剤、3Dフィラメント、トイレフィギュア、写真、  
ターボリン（展覧会企画者からの警察への通報を知らせるメール、週刊金曜日書籍「買ってはいけない」の見出し）  
"OKUDAKE" toilet cleaner drug, 3D filaments, toilet figures, photographs, tarpaulins (email from exhibition  
organizer informing police of report, headline "Katte wa ikenai" Syukan Kinyoubi book)  
282×409×120mm



2000年の「六甲アイランド現代アート野外展」において、潮が満ちれば水浸しになるという展示場所に69個の「ブルーレットおくだけ」を置き、私の出品作品とした。後日、企画者から電話があり、釣り人によって「環境破壊」を理由に警察

に通報された事を知った。六甲アイランド一体に全く魚が来なくなったという。浄化槽を通すとはいえ、毎日大量の「青い水」がトイレから川や海に流れ続けている。言わば、釣り人は、私を通して世界中のトイレを通報したわけである。

本作が参照している《OKUDAKE》は、神戸・六甲アイランドの海に面した場所に、トイレ用洗浄剤「ブルーレットおくだけ」69個を設置した作品である。展示場所は、潮位の変化によって満潮時には水没する環境にあり、洗浄剤から溶出した青色の成分は、海水と直接混ざり合う状態に置かれていた。

後日、作家は企画者からの連絡によって、釣り人による通報がなされ、「環境破壊」を理由に警察が関与したことを知る。六甲アイランド一帯で魚が釣れなくなった、という言葉も併せて伝えられ、作品は撤去されるに至った。しかし、そこでは実際の環境影響の科学的検証よりも、「海に青いものを流している」という視覚的・感覚的違和感が、強い問題意識を喚起していた。

一方で作家が指摘するように、浄化槽を経由するとはいえ、日常生活においては、同種の洗浄剤が毎日大量に使用され、その成分を含む「青い水」が川や海へと流れ続けている。家庭内という不可視の空間では許容されている行為が、公共空間で可視化された瞬間に「環境破壊」として通報される。この非対称性こそが、本作の核心である。

法制度の観点から見れば、公共用水域への直接的な放流という態様を取った本作は、水質汚濁防止法の規制対象となる可能性を否定できない。同法は、水素イオン濃度（pH）などの数値基準を設けているが、それらは主として工場排水等を想定したものであり、芸術行為として意図的・象徴的に行われた排出をどのように評価すべきかについて、明確な指針を与えてはいない。また、同法第14条の6は「洗剤の使用等を適正に行うよう心がける」ことを国民の責務として定めているが、その「適正さ」の内容は極めて抽象的である。

作家は、釣り人の通報行為を「私を通して、世界中のトイレを通報したようなものだ」と語る（作家ウェブサイトより）。本作は、環境破壊を主張する作品でも、免罪を求める作品でもない。むしろ、環境保全という理念のもとで、どの行為が見過され、どの行為が即座に排除されるのか、その判断がいかにも場所性と可視性に依存しているかを、静かに、しかし鮮やかに露ささせている。撤去という結末そのものが、制度と感覚、倫理と日常のあいだに横たわる断層を、結果として作品の一部に組み込んでいる。



六甲アイランド護岸にびっしりはりついていたムラサキガイ（ムール貝）は当ブランチのヒントとなった。



蓋を開けると、「青い水」が見える。



「ブルーレットおくだけ」の薬剤で白いキャンバスを直接塗りつぶした。「トイレから流れ込む海」をイメージ。

## 表現の自由の机 10

### Freedom of expression table 10

2025

摩文仁の礎をフロッターージュした紙の縮小コピー、泡盛のミニチュア瓶に赤鉛筆の削りカス、ターポリン（反転した「沖縄タイムス記事」、沖縄県戦没者慰霊奉賛会会長による摩文仁の礎へのフロッターージュ承諾証）。

Reduced paper copy of the Cornerstone of Peace in Mabuni, miniature Awamori bottle with red pencil shavings, tarpaulin (inverted "Okinawa Times article" and the permit about frottage the Cornerstone of Peace in Mabuni by the chairman of the Okinawa Prefecture War Veterans Memorial Association)  
204×409×120mm



沖縄の南端、摩文仁の丘には、戦没者23万人の名前が刻まれた「平和の礎」が建つ。

作品「赤い絨毯」は2006年4月から10月にかけて、その死者の名前を、一人ずつ赤鉛筆で擦り出し（フロッターージュ）した1015枚の赤い紙を床に並べるインスタレーション。

アメリカでは、遺族が慰霊碑に刻まれた名前を、擦り出し（フロッターージュ）することは慣例的行為。私は死者との対話だと捉えて行った。

沖縄慰霊の日である2006年6月23日に琉球大学で、同年12月1日から24日まで大阪CASOで発表した。その翌年の2007年1月23日付沖縄タイムス朝刊に、悪意を持って、同展示が紹介され、CASOへの抗議電話の他、様々な批判を受けた。訂正記事を求めたが、無視されたため、当時連載していた週刊金曜日の2007年2月9日号「論争」欄にて、反論記事を発表した。

#### Sakuta's legal review

本作は、岡本が管理者の許可を得たうえで制作した作品《赤絨毯》と、その展示をめぐる生じた出来事、ならびにそれを報じた新聞記事の写しから構成されている。《赤絨毯》は、沖縄戦の戦没者約23万人の名が刻まれた「平和の礎」を、赤い色鉛筆によるフロッターージュで長期間にわたり写し取ったものである。

この作品は、沖縄慰霊の日という象徴的な日付に、休校となった県立大学の構内に一日限りで敷き詰めて展示された。その際、鑑賞者が作品の上を歩いて通行する様子が見られたことから、市民が県に対して通報を行い、県が作家に抗議する事態が生じた。

日本の刑法は、死者に対する国民の宗教的敬虔感情を保護する目的で、礼拝所及び墳墓に関する罪を定めている。墳墓発掘罪（刑法189条）や死体損壊等罪（刑法190条）は、その典型例である。しかし、本作の制作および展示は、これらの構成要件に該当するものではなく、また、作品の上を歩く行為につい

ても、処罰の対象となる法的根拠は存在しない。展示形式上、踏むことを回避できる動線が確保されていなかったとしても、それ自体が違法行為と評価されることはない。

重要なのは、岡本が許可を得て半年にわたり制作した「戦没者名フロッターージュ」に対し、死者への敬虔感情を強く重ね合わせる市民の反応が実際に生じたという事実である。その反応は、作品が死者の記憶をどのように扱っているのか、また鑑賞者の身体がそれにどのように関与するのかという問題を、作家の意図を超えたかたちで可視化した。

本件が地元紙によって報じられ、記録として残されたこと自体が、《赤絨毯》という作品が社会の中で引き起こした「反応」を写し取る行為であったと言えるだろう。何を表したか以上に、どのように受け取られ、どの感情が動員されたのか。その過程そのものが、本作の不可欠な一部を成している。



左：2007年1月23日付沖縄タイムス朝刊記事をスキャンし、反転させ、トリミングしたもの。

右：「沖縄県戦没者慰霊奉賛会会長による摩文仁の礎へのフロッターージュ承諾証」をスキャンし、トリミングしたもの。フロッターージュを開始した初日に管理されている方に止められ、許可を得るように言われる。許可書は第一号だった。

NS#340

## JKnell-みよしの JKnell-Miyoshino

本展未出品

JKnellは日本と韓国・朝鮮との関係性を考察する連作。

韓国・朝鮮は隣国であること。また、京都市内の実家の近所には、かつて多くの韓国、朝鮮籍の方々がおられ、幼少の頃、一緒に遊んだ記憶があるが、いつの間にか彼らは“全員”どこかへ引越してしまった。

そのことが何かを失ったような感覚として残り、本作品のモチベーションになったのではないかと感じている。

1997年にプサン、ソウル、38度線などをリサーチし、作品の構想はするものの発表の機

2021

韓国花札「GO STOP」のカード、  
慰安婦像(\*)を3Dスキャン、3Dプリントしたもの、  
人形用チマチョゴリ。  
Korean Hanafuda "GO STOP" card,  
3D scan and 3D print of the statue of peace  
Chima jeogori for dolls,  
402×402×110mm  
private collection

会を得ず、ようやく2021年、コラージュアーティストとしてリスペクトしているJoseph Cornell作品の形式を引用し、発表。

\*「反日のシンボル」として、韓国内だけでも100体を超える慰安婦像（日本政府の呼称・表記）が存在している。そのうち、「吉田証言」の場である済州島に設置されている慰安婦像を3Dスキャン、3Dプリントし、その像と同じく金彩を施した。

ジョセフ・コーネル作品「Untitled (Tilly Losch) (1935-38)」の構成に倣って、「少女」をチマチョゴリを着た慰安婦像（実際に韓国内の慰安婦像にはチマチョゴリが着せられている）に、「白黒の山」を桜色に染め、韓国製の花札「みよしの」を配置した。

### Sakuta's legal review

20世紀中頃、当時の写真複製技術や既製イメージを作品に取り込み、のちにポップアートの先駆と評価されることになるジョセフ・コーネルは、多数の小オブジェを箱型構造の内部に配するアッサンブラージュの手法によって、「メディチ・スロットマシン：オブジェクト」シリーズを制作した。そこでは、メディチ家の子供たちと、その家族や愛人たちとの間に錯綜する愛憎関係が、直接的な物語としてではなく、互いに脈絡のないように見えるオブジェの併置として表象されている。

岡本はこのシリーズを参照しつつ換骨奪胎し、日韓関係史にまつわるオブジェを素材として、本シリーズを制作している。用いられているのは、公的・私的、記念・流通・逸脱といった複数の位相を横断する実物であり、それぞれが日韓の関係性の中で流通し、意味づけられてきた痕跡を帯びている。

その中には、日本国内で自動販売機から500円硬貨として不正に使用する目的で加工された500ウォン硬貨も含まれている。これは、かつて実際に詐取行為に用いられた物であり、制度上は犯罪の道具である一方、貨幣という「国家の信用」を体現する物質が、国境を越えた類似性によって誤作動を起こした象徴的存在でもある。

岡本が配置するオブジェは、コーネルの作品と同

様、通常は併存することのない物同士が、あえて同一の構造体の内部に置かれることで効果を生む。日韓関係史の具体的なエピソードを知る者にとっては、そこにあからさまな関係性が立ち上がる一方で、知識を持たない鑑賞者にとっては、それらは単なる異物の集積として映る。この二重性によって、作品は特定の歴史解釈や倫理的評価へと回収されることを巧妙に回避している。

本シリーズにおけるアッサンブラージュは、関係史を説明するための装置ではない。むしろ、制度や国家が付与してきた意味を一度剥奪された物質同士が、再び関係づけられることで、歴史そのものの不安定さや、法・経済・記号体系の綻びが浮かび上がる。違法な行為に用いられた物が美術作品の構成要素として提示されるとき、それは犯罪を称揚するものではなく、法と制度が前提としてきた国境、通貨、同一性といった概念の脆弱性を、物質的に露呈させる行為にほかならない。

コーネルが、ルネサンス期の権力と愛憎を「箱の内部」に封じ込めたとすれば、岡本は、いまだ終結していない日韓関係史の断片を、同じく閉じられた構造の中に仮置きする。そこに提示されているのは結論ではなく、複数の読みが同時に存在し続けるための、意図的に未整理な状態なのである。



日本統治時代に韓国に入り、現在でも人気のゲーム。日本の花札のデザインはそのまま、日本語部分はハンゲルになっている。使ったカードは「みよしの」(桜で有名な奈良の吉野山の雅名)と書かれている。

NS#341

# JKnell-38度線 JKnell-38th parallel

本展未出品

2021

オリジナル韓国軍兵士フィギュア、ミニチュア窓、ミニチュアマイク、  
国連ピンバッジ、フェルト、ミニチュアパイプ椅子、  
慰安婦像を3Dスキャン、3Dスキャン、3Dプリントしたもの。

Original Korean military soldier figure, miniature window,  
miniature microphone, UN pin badge, felt, miniature folding  
chair, comfort woman statue 3D scanned and 3D printed  
402×402×150mm

private collection



左側の窓からは、1996年当時に韓国国内で発売された反日と親日の本の表紙、朝日新聞社旗、絵本『メチ（アシカ）のいた島』の一場面らしきものが見える。右側の窓からは、38度線から見える「ハリポテ」ビルの風景と拉致被害者とされる人々の肖像らしきものが見える。



兵士背面の軍事国境線上に位置するデュシャンの  
Fresh Widowらしき扉の窓からは何も見えない。



1997年に韓国と北朝鮮の軍事境界線である板門店に行った。

国連が管轄する国連色の建物内部中央には、緑色のフェルトで覆われた長いテーブルが置かれ、複数のパイプ椅子が向き合うように同数配置されていた。そのテーブルの両端に両国の兵士が向き合っ立ち、テーブルの上には、小さな国連旗とマイクが置かれていた。そのマイクから延びるコードが“テーブルの真

ん中を一直線に伸びていて、“国境“の役割をしていた。このマイクを動かそうものなら、撃ち合いが始まるのだという。

コーネル作品「Untitled (Medici Princess)」を引用し、3Dスキャン/出力した慰安婦像を作品中心に配置し、テーブルにかかっていたグリーンフェルトを着物のように纏わせ、国連旗のバッジを胸元に付け、マイクを真ん中に配置した。この像に何かを語らせるように・・・。

NS#342

# JKnell-日本茜 JKnell-Japanese Akane

2021

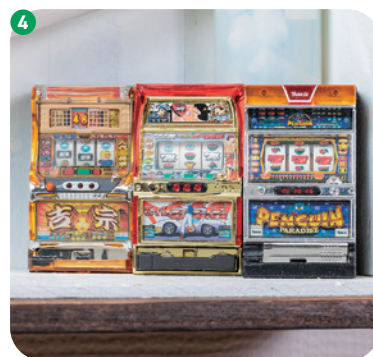
日本茜で染めた和紙玉、偽造500円硬貨（旋盤加工された500ウォン硬貨）、両面加工したハンコ、ミニチュアパチスロ台、69個の石膏製ミニチュア「耳」、ハンゲル文字の入ったロッセガムの包み紙、韓国版コックリさんと10ウォン硬貨、アクリル板にシルクスクリーン、ゼンマイばね、慰安婦像の肩に留まっていた「鳥」を3Dスキャン、3Dプリントしたものの Japanese paper balls dyed with Japanese madder, Counterfeit 500-yen coin (lathe-processed 500 won coin), Double-sided stamps, Miniature pachislot machine, 69 plaster miniature "ears", Lotte gum wrapping paper with Hangeul characters, Korean version of Kokkuri and 10 won coin, silk screen on acrylic board, spring, 3D scan and 3D print of the "bird" that stayed on the shoulder of the statue of peace 402×402×150mm private collection

ジョセフ・コーネル作品「Untitled (The Hotel Eden)」(1945)の構成に倣って、慰安婦像の肩に留まっていた「鳥」を中心に配置し、在日朝鮮・韓国人に関するコト、モノを配置して構成。



- ① 「日本茜伝承プロジェクト」参加者である水口菜津子さん（ガリ版アーティスト）から提供。「日本茜伝承プロジェクト」は、梅染友禅師山本晃さんが中心となって、2014年より京都北部の美山町で栽培し、幻の染料と言われる古代の色「日本茜」を復元したもの。元々日本国旗の「日の丸」の赤色はこの染料が使われていた。
- ② 両面加工したハンコ。片方には韓国・朝鮮名、もう一方にはその名の在日韓国・朝鮮人がよく使用する日本語。朴⇄木下、崔⇄山住、黄⇄共田、張⇄張本、金

- ⇄金田、他。また鏡には、韓国・朝鮮名側が映り込んでいる。
- ③ 韓国版コックリさんと10ウォン硬貨。コックリさんの原型はテーブル・ターニングであり、明治時代に日本に伝来したらしい。韓国版のコックリさんは日本統治時代に日本から伝来したのだろうか、「鳥居」や「ひらがな」を紙に書き、10円玉の代わりに10ウォン硬貨を使う。
- ④ パチンコ業界は韓国・朝鮮籍がリードする業界である。



NS#343

# JKnell-東海 JKnell-East Sea

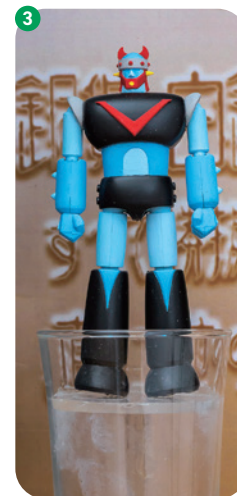
ジョセフ・コーネル作品「Untitled (Soap Bubble Set)」(1936)の構成に倣って、海(日本海/東海)を隔てた隣国であるという地理的なことを中心にコト、モノを配置して構成。

2021

慰安婦像を3Dスキャン・3Dプリントしたもの、韓国の地球儀、韓国のフィギュア「テコンV」、マッカーサー(コーン)パイプ、「汚染水タンク」プラモデル、偽造500円硬貨、500円硬貨、500ウォン硬貨  
3D scan and 3D print of the statue of peace, Korean globe, Korean figure TEAKON V, Corn pipe McArthur type, Plastic model of tanks for FUKUSHIMA's radioactively contaminated water, Counterfeit 500 yen coin, 500 yen coin, 500 won coin  
402×402×150mm  
private collection



- 1 旧大日本帝国陸軍遊艇として使われた「突撃一番」を引用。
- 2 福島県沿岸に設置されている「汚染水タンク」を模したプラモデルと背景には、ロイター-2021年5月13日のウェブニュース記事「福島原発の処理水放出、韓国漁業団体が日本を提訴=聯合ニュース」の画像を配置。
- 3 韓国のオリジナル(?)らしいテコンVのフィギュア。
- 4 「日本海」が「東海」と表記されている韓国製の地球儀。
- 5 マッカーサーが愛用したコーンパイプを配置。背景には、戦時下のポスター「補助貨引換」1942。
- 6 偽造500円硬貨、500円硬貨、500ウォン硬貨。偽造500円硬貨は京東東九条の自動販売機のお釣りとして入手。



NS#344

# JKnell-東洋平和 JKnell-The East and peace

ジョセフ・コーネル作品「Untitled (Medici Slat Machine)」(1942)らの構成に倣って、伊藤博文と安重根に関わるモノで置き換えた。

2024

日本銀行券旧千円紙幣、韓国普通切手200ウォン、先端を十字にカットした弾丸、「伊藤博文」フィギュア、レーザーカットしたアクリル板、ほか  
Old 1,000 yen Bank of Japan note, 200 won Korean ordinary stamps, Bullets with cross-cut tips, 'ITO Hirobumi' figure, Laser-cut acrylic plate, etc.  
402×402×150mm  
private collection



- 1 安重根によって暗殺された伊藤博文が描かれた日本銀行券旧千円紙幣。
- 2 アクリル板に照準をレーザーカット、海洋堂の山口県みやげの伊藤博文フィギュアの頭部をカット。
- 3 国会議事堂の天皇陛下の席である玉座のイメージを内部に配置。現在の国会議事堂は「伊藤博文」の慰靈碑（土台は兵庫県に現存）がベース。
- 4 暗殺現場でもある当時のハルビン駅の画像、地図より。
- 5 伊藤博文を暗殺した安重根が描かれた韓国普通切手200ウォン。
- 6 伊藤博文、安重根が奇遇にも大切にしていた「東洋平和」という言葉作品の左右にハングル表記と漢字表記を混在させて配置。
- 7 キリスト教徒であった安重根が暗殺に使った弾丸は、その先端が十字にカットされていた。



## FUNakakushi (Ship Concealment)

住民参画型アートプロジェクト 岡本光博

「つなぎ」という言葉をカタチにできないだろうか。美術館名を聞いてすぐにそう考えました。世界中で紛争が起こり、「多様性」とは逆行するような“分断”があちこちで起こっている現在、“分断”の逆の「つなぎ」に意味を感じるのです。

ウェブ上では、「景行天皇が九州巡幸の際に、御船を大泊につないだ」ことが「つなぎ」語源説の一つであると書かれていました (google map 上には「大泊」という地名はない)。また、実行委員会のリサーチにより、「大泊」の隣のエリアに「船隠し」という場所の存在を知りました。そして謎の祠の存在も。

熊本地名研究会著「熊本の消えた地名」(熊日新書 2000年発行)には、「船隠ふながし」が紹介されており、景行天皇伝説を秘めていること、江戸時代には小高い丘に御番所が設置されていたということが分かりました。

この「船隠し」の現場は、現在埋め立てられている部分を海だと想定した場合、まさに船を隠すのに最適な茂みであると言えるでしょう。津奈木町役場の長濱光宣さんに撮影していただいたドローンの画像は、まさにそれを証明していました。外海から丸見えの大泊港に着いた後、船を少し移動してこの茂みに船を“つなぎ”隠したと考えるのは、とても自然なことのように思えます。よって、そこに古墳時代の豪華な古代船(準構造船)を合成することで、当時の姿を再現、視覚化できるのではないかと考えています。

また不思議なことに、消えた地名であるにも関わらず、そこには「船隠し」というバス停が存在していたことを実行委員会の方に教えていただきました。そこで、ダメもと

で「バス停 船隠し」で検索すると、なんと「九州の路線バス沿線風景サイト ウェスタンビュー」に2015年11月1日にアップされたそのバス停の画像が出てきたのです。2015年9月30日を最後に廃線となったので、この画像がアップされた時にはすでに廃止されており、おそらくこれが最後の姿だったのではないかと推測されます。バス停設置の条件やその名称の決定の過程は不明ですが、「次のバス停との間隔があまりなく、また不気味な感じのする茂みだけの場所に何故設置されたのか不思議だった」(実行委員会の方談)というこの場所に、この地名の意義を知るとなにかが、敢えて「バス停」として伝えようとしたのではないかと勝手に空想しています。

後日、景行天皇の巡幸ルートを2日間かけてドライブし、景行天皇行宮もあつたとされる小林市の「景行天皇御腰掛石」近くに着いた時、「バス停というローカルな現代の姿もまた土地の歴史である」とふと思い、「バス停の幽霊」案が閃きました。

九産バスのバス停のカタチはそのままに、バス会社名や時刻表などは一切無く、シンプルな銀色のアルミ製で、「船隠し」という表記部分を切り抜くのです。ベンキなどで描くよりも何倍も「耐久性」があり、「消えた地名」であることも意図しています。立派なアートワークでは決してありません。ただの「バス停の幽霊」です。バスが来ることもありません。しかし、かつてこの場に「船隠し」というバス停が存在し、それは「津奈木(つなぎ)」という地名の有力な語源説であるというメッセージを未来へ“つなげる”ことのできる「バス停」なのです。



ドローンによる“船隠し”エリアを撮影



埋め立て地を海に戻した合成図



Прекратите  
кровавый  
дождь!



岡本光博つなぎプロジェクト2025成果展作品リスト

NS#344  
**JKnell-東洋平和**  
**JKnell-The East and peace**  
 2024  
 402×402×150mm  
 個人蔵

r#320  
**表現の自由の机7**  
**Freedom of expression table 7**  
 2025  
 1230×620×270mm  
 作家蔵

r#323  
**表現の自由の机 10**  
**Freedom of expression table 10**  
 2025  
 204×409×120mm  
 作家蔵

r#282  
**表現の自由の机2**  
**Freedom of expression table 2**  
 2020  
 750×310×310mm  
 作家蔵

NS#342  
**JKnell-日本茜**  
**JKnell-Japanese Akane**  
 2021  
 402×402×150mm  
 個人蔵

r#322  
**表現の自由の机 9**  
**Freedom of expression table 9**  
 2025  
 282×409×120mm  
 作家蔵

r#297  
**表現の自由の机 3**  
**Freedom of expression table 3**  
 2021  
 432×510×100mm  
 作家蔵

r#276  
**著作権の机 3**  
**Copyright's table 3**  
 2019  
 200×453×30mm  
 作家蔵

NS#343  
**JKnell-東海**  
**JKnell-East Sea**  
 2021  
 402×402×150mm  
 個人蔵

r#324  
**著作権の机 2**  
**Copyright's table 2**  
 2025  
 306×306×98mm  
 作家蔵

r#304  
**表現の自由の机 6**  
**Freedom of expression table 6**  
 2022  
 305×428×90mm  
 作家蔵

r#302  
**大ガラス-著作権の机 4 RS**  
**OOgarasu- Copyright's table 4 RS**  
 2022  
 600×450×89mm  
 作家蔵

r#321  
**表現の自由の机8**  
**Freedom of expression table 8**  
 2025  
 420×420×150mm  
 作家蔵

r#271  
**UFO-unofficial falling object**  
**UFO-unofficial falling object**  
 2018  
 420×594×23mm  
 作家蔵

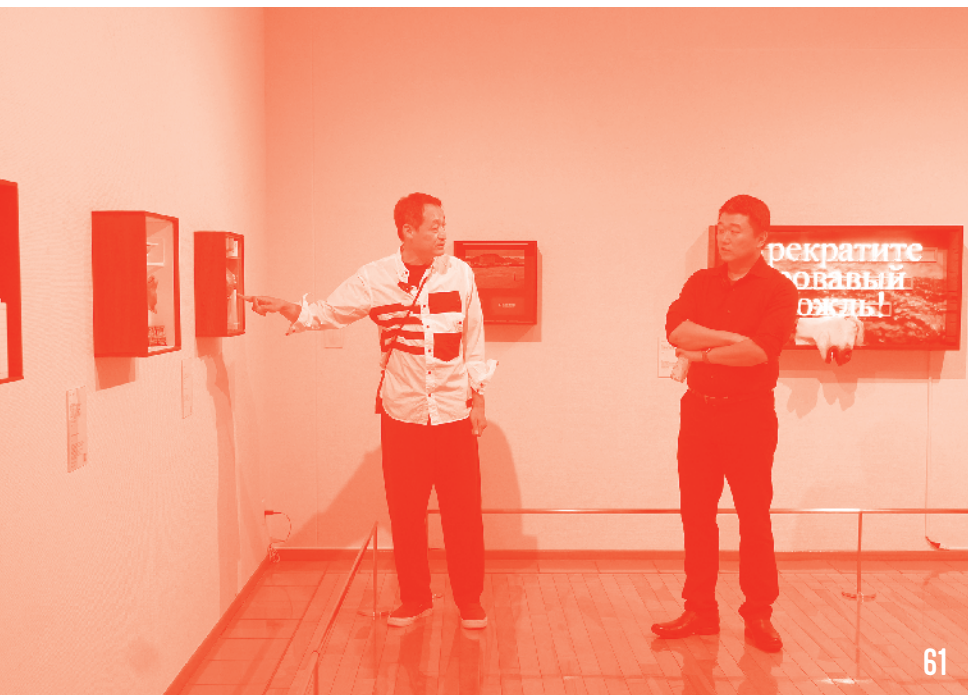
r#303  
**表現の自由の机 5**  
**Freedom of expression table 5**  
 2022  
 341×280×100mm  
 作家蔵

#301  
**大ガラス-著作権の机 4 RM**  
**OOgarasu- Copyright's table 4 RM**  
 2022  
 600×450×89mm  
 作家蔵

開幕記念対談 岡本光博 工藤健志



ギャラリートーク 岡本光博 作田知樹



## 岡本光博 OKAMOTO Mitsuhiro

- 1968 京都市に生まれる  
1994 滋賀大学大学院教育学修了  
1994-1996 アート・スチューデント・リーグ・オブ・ニューヨーク  
1997-1999 CCA北九州  
2001-2004 ドイツを中心にインド・スペインなどのレジデンスプログラムに参加  
2004-2006 台湾・沖縄を拠点に活動  
2012 京都にKUNST ARZT(ギャラリー)をオープン

### 主な展覧会

- 2025 個展「イメージを突き返す」つなぎ美術館(熊本)  
「箕面の森アートウォーク 瀧安寺プロジェクト」(兵庫)  
2024 個展「日本神」KUNST ARZT(京都)  
「越後妻有 大地の芸術祭 2024 - どうぶつ達の息吹と再生」(新潟)  
2023 「CART-SAITAMA 2023」さいたま市大宮周辺(埼玉)  
2020 「天覧美術」KUNST ARZT(京都)、eitoeiko(東京)  
2019 「あいちトリエンナーレ2019」〈表現の不自由展・その後〉愛知県美術館  
「美少女の美術史」MoNTUE北師美術館(台湾)  
「セレブレーション」スター・リ・ブローヴァル(ポoland)  
2018 福岡城まるごとミュージアム  
2017 個展「THE ドザえもん TOKYO 2017」eitoeiko(東京)  
盗賊たちのるなばあく=アウトオブトリエンナーレ(神奈川)  
イチハナリアートプロジェクト(沖縄)  
2016 個展「UFO after」苫小牧市美術博物館(北海道)  
六甲ミーツ・アート 芸術散歩2016(兵庫)  
2015 「化け物」青森県立美術館  
「ディズニー美術」KUNST ARZT(京都)  
「うつわ(器)とうつし(写)」パリ日本文化会館(フランス)  
2014 「美少女の美術史」青森県立美術館、静岡県立美術館、島根県立石見美術館  
「ALL NIGHT HAPS」HAPS(京都)  
2013 「福岡現代美術クロニクル」福岡市美術館、福岡県立美術館  
2010 「ファッション綺譚」神戸ファッション美術館(兵庫)  
2007 「Thermocline of Art-Asian new waves」ZKM(ドイツ)  
2005 個展「落米のおそれあり」前島アートセンター(沖縄)  
「views from abroad」キール市美術館(ドイツ)  
2004 「コピーの時代」滋賀県立近代美術館  
2003 個展「Schwarzer Regen」Prima Kunst(ドイツ)  
2001 個展「OM」Sanskriti Kendra(インド)  
2000 「アートで学ぼう アートを遊ぼう」広島市現代美術館  
1998 個展「日本画」MOMAコンテンポラリー(福岡)

### 【プロジェクト・展覧会】

岡本光博つなぎプロジェクト  
2025年4月～2027年2月

岡本光博つなぎプロジェクト成果展2025 イメージを突き返す  
会期：2025年9月6日～11月24日  
会場：3階展示室

### 関連プログラム

■開幕記念対談 岡本光博×工藤健志  
日時：9月6日 出演：岡本光博 工藤健志(田川市美術館長)  
会場：1階アトリエ

### ■ギャラリートーク

日時：10月26日 話し手：岡本光博 作田知樹(Arts and Law理事・ファウンダー)  
日時：11月 9日 話し手：楠本智郎(つなぎ美術館 主幹・学芸員)

主 催 つなぎ美術館(津奈木町)  
助 成 公益財団法人 水俣・芦北地域振興財団

企画・運営 楠本智郎  
木下裕介(学芸アシスタント/地域おこし協力隊)  
運 営 櫻場啓子(地域おこし協力隊)  
山内充(地域おこし協力隊)

実行委員 松田修 長友美波 新立美幸 西川久美子 原野了輔 山本有紀 大塚佳寿子  
実行委員会企画会議 5月16日 6月26日 7月22日 10月24日

【記録集】

編集 岡本光博 楠本智郎  
執筆 作田知樹 岡本光博 楠本智郎  
デザイン 石井克昌  
翻訳 柳元子  
写真 作品・会場 小田崎智裕  
関連プログラム つなぎ美術館  
発行 つなぎ美術館  
発行日 2026年1月30日

© 2026 Tsunagi Art Museum  
All rights reserved.  
無断転載複写禁止



船 隠 し

岡本光博イメー! ジを突き返す

OKAMOTO Mitsuhiro Tsunagi Project

2025.4…2027.2

