

20

東京都現代美術館研究紀要

23

開発好明 美術との対峙と逸脱

—90年代の活動とその展開

小高 日香理

はじめに

開発好明(1966-)は、日常の生活や身近な関心事を題材に、コミュニケーションを内包した表現活動で知られている。開発を印象付けるいくつかの事例、例えば発泡スチロールの建物、着ぐるみや変装でのパフォーマンス、地域や学校でのワークショップ、被災地を支援するデイリリーアートサーカスなどはその場の体験や出来事が重要であり、収集されて美術館に展示されるという類のものではない。そのエフェメラルな特性も相まって、開発の幅広い活動の全貌を捉えることは容易ではなく、その経歴を俯瞰する機会は30年以上ものキャリアに比して限られてきた。¹

その膨大で多様な仕事について、開発自身は大まかに「ライフワーク」「作品制作」「社会参加」の3つのカテゴリを想定している。「ライフワーク」はアートを日常の労働ととらえ、継続的に行っているもので、毎朝自身の顔を撮影する《顔写真》(1994～)や、その日のレシートとともにドローイングを描く《レシート日記》(1992～)などが該当する。「社会参加」はいわゆるアートアクティビズムに近い活動であり、これらは必ずしも美術の文脈内で「発表」されることを前提としていない。作品制作と同等にこの2つのカテゴリを重んじ、美術の周縁で放浪しているように見える開発は、一方で近現代美術史や美術制度・業界の枠組みについて非常に意識的であり、その隙間に介入していくような表現を多く発表している。美術史を意識した作例のひとつ《あなたが見詰めるものは、私が見詰めてほしいものではない》(1994)は、白い台座に見える彫刻を作家が作り、作品に見えるレディメイドを台座として設置したもので、彫刻が台座を必要としてきた時代と、台座が取り払われた時代の間、抜け落ちていであろう葛藤の時代が存在したと仮定する作品である。また、ライフワークでもあるレシート日記は第三者が極めて厳密かつ機械的に開発の生きた時間を刻印するという点で、河原温のデイトペインティングの制作方法の「非厳密さ」に対する作家なりの補完作業だといえる。

美術制度や業界の枠組みに介入したり、そこから逸脱しようとする表現形態としては、ドクメンタ9パフォーマンス(1992)、HIGH-RELAX展(1993、1994、1997)、365大作戦(1995-6)などがあげられる。本稿ではこの3つの取り組みに焦点をあて、開発がその活動最初期である90年代からどのように美術界と対峙してきたかを考察しつつ、その後の幅広い展開につながる萌芽を探求する。

1. 1992年ドクメンタ9パフォーマンスからHIGH-RELAX展、街中の展示へ

開発は幼少期から絵が得意な少年であり中学二年生の時より画家を志していたが、美術との関わり方が変化したのは予備校時代だった。後にレシート日記で綴られたように「長すぎる歴史、偉大な作家、その上で僕が何をできるんだろう」²という重圧と葛藤から絵を描くことができなくなってしまったのだ。浪人時代はピカソの作品に惹かれるも、ルイズ・ニーヴェルスの箱状彫刻や予備校講師であった池宮中夫の影響もあり、インスタレーション、パフォーマンスへの興味が醸成されていく。

開発が本格的に、かつ意図的に美術業界と対峙したのは1992年のドクメンタ9の会場における、プチギャラリー・パフォーマンスが最初である(図1)。大学院を卒業し美術家として駆け出しはじめた開発は「世界の舞台上で排除される事で、自身のアーティストの出発点としたかった」³のだ。ヤン・フートが総監督を務めるドクメンタの会場へ友人と共に赴いた開発は、背中に取り付けたモニターでビデオ作品を許可なく上映し、「私はあなたのオモチャ 名前は開発」と日本語、英語、ドイツ語で書かれたポストカードを箱に入れ、観客に自由に取らせた。誰もが開発を招聘作家と疑わず、警備員を含め、2週間の間、誰もこの闖入者を排除しようとはしなかった。かくして開発の思惑は叶うことなかったが、美術の枠の中には何があり、外には何があるのか、その枠を作っているのは何かという興味につながっていったことは想像に難くない。



図1 ドクメンタ9でのパフォーマンス、1992年

撮影：生井かずしろ



図2 HIGH-RELAX展、1993年

1993年12月には自家用車のハイラックスを使って銀座の街中で中村公之、須田悦弘とともにHIGH-RELAX展を開催する(図2)。高い賃料の貸画廊制度を意識したこの活動の根本は、1993年4月に中村政人や村上隆らによって銀座各所で実施されたギンプラートに近いものがある。しかし路上のどこでも展示していたわけではなく、1週間で30万円の貸画廊賃料に対応するように、律儀に1時間300円の路上パーキングを利用し、1時間ごとに場所を移動した。ダジャレ的な展覧会名通り、リラックスを提供するというもので、荷台を氷入りプールにしてみたり、頭に植物を取り付けて「緑化運動」してみるなど、ユーモラスな隙を前面に出した展示といえる。これは1994年のHIGH-RELAX展2(銀座)、1997年のHIGH-RELAX展3(青山)へと続いていくが、ここではその後の開発の表現の展開につながる要素を指摘できる。まず、人が来てリアクションする、話す、参加する、など何らかのライブな関わりが発生していること。また、開発ら3人だけでなく呼びかけで集まったアーティストたちが参加していたが、みな展示場所を必要としており、自分たちの手で発表の場をつくることの重要性を実感したことである。

そしてこのHIGH-RELAX展がきっかけとなり、青山一帯で開催された「マニフェスト」(1994)、それが発展した「モルフェ」(1996)¹⁴に参加するなど、村田真が「地域ネットワーク展」¹⁵と呼ぶ展覧会での発表機会が増えていった。

2. 365大作戦(1)概要

1995-1996年には、開発の初期キャリアの中で重要な転換点となった「365大作戦」がある。多摩美術大学大学院美術研究科修士課程を修了した開発はそのまま副手として同大学に就職し、貯めた展示資金で展覧会を行っていたが、自分の決めた時間軸で展示をしたいと考えるようになり同プロジェクトを企画した。実行にうつされた「365大作戦」は参加者、協力者、メディアを含め大勢の人を巻き込んだ大規模かつ長期間のプロジェクトとなった。その内容は、自分の作品を1年間展示してくれる場所を日本各地で募り、その展示場所を1年間かけて順に訪ねていき、最後には作品を撤去し焼却するというもの。(図3)

これに参加を表明すると、事前に高さ1689mm×幅450mm×



図3 365大作戦(作品焼却 至多摩美術大学)、1996年 撮影：谷岡康則

奥行300mmの組み立て式の木の箱が送られてくる。箱にはそれぞれ作家の顔写真と日付、番号が付されており、箱=作品が作家の分身であること、何月何日に作家が訪ねてくるか、作品到着日から作家が訪ねてくるまでに何日あるかが示されている。1994年4月から東京を起点に、山梨、神奈川、と日本を西回りに蛇行する形で開発が展示場所を訪ね、沖縄で折り返し日本海沿いの展示場所を東回りに、また北海道で折り返して翌3月に東京に戻る。その様子はNHK-BS2の番組『真夜中の王国』で毎週取り上げられメディアミックス展開を見せた。作品は一般家庭、会社オフィス、ギャラリーのほか少数であるが美術館にも設置され、一般家庭にとっては「〇〇美術館にある作品がうちにもある」、という状況が作り出された。47都道府県全てを網羅することも重要で、これは東京の情報ばかりが全国紙で取り上げられ、「あたかも日本全国の美術であるかのように扱われている」¹⁶ことへの開発なりの応答であった。そして作品は展示から366日目にすべて撤去され、1996年7月7日に多摩美術大学の敷地内で一斉焼却されることで、関係者の記憶に見えない彫刻だけが残った。

この365大作戦の作品設置を希望した人(以下参加者)の中には作家の美術仲間もいれば、美術に縁のない人々も多くいた。その家族を含めれば美術に縁遠い関係者層はさらに厚いだろう。次章では開発が作成した設置場所募集のためのチラシや企画書を検証し、彼がどのように一般層にアプローチしようとしていたのかを考察する。

3. 365大作戦(2)プロジェクトの広がり

作品の設置場所募集チラシは時期により改変を経て作り直されているが、主な内容として応募先、作品の詳細、希望者の住所氏名を記入する欄(オーナーカード)のほか、(1)コンセプト、(2)作品を置く際の心得の記載がある。初期のものと思われる「ART DEVELOPMENT FARM」¹⁷名義で作成された設置場所募集チラシから(1)と(2)の文章を抜粋する。本章および次章の引用文はすべて作家より借用した365関係の資料(チラシ、企画書、関係者との交換文書)に基づく。

【コンセプト】

皆さんと私の関わり合いは、置いてみようかな?という意識から始まります。365か所に置かれる作品は、それぞれの場所の1風景になり、それぞれの空間に変化を与えます。同じ形をしていながら365種類の作品になり、それと同時に全国で1年間存在しているそれらは、見るできない、1つの大きな彫刻としても作られています。その見えない作品を、より感じやすくするために、作家が1つづつ(ママ)作品を回ります。(略)

【置く際の心得】

- 1)1年間一ヶ所に置き続けること。理由については、1年後あなた自身で見つけることが望ましいが、聞かないと参加しづらい方は(ママ)、作家に聞くか、企画書を参照してください。*企画書は作家まで
- 2)作家は、1年間毎日作品を記録して回ります。これは1つの場所に置かれた作品を繋ぐことを意味しています…(略)訪ねた際、暖かく迎えてください。
- 3)作品撤去後、作品が置かれていた場所の写真を撮っておいてください。プレゼントする版画の一部になります。

このチラシには開発が1994年8月に参加した3つの展示の会場で「365説明会」を行うことが記載されているため、8月より前に配布されたことが推察される。その会場とは世田谷区美術館区民ギャラリー、杉並区和泉中学校、ギャラリーなつかである。8月9日から世田谷美術館区民ギャラリーで開催された「NEW WORKS' 94」展では365大作戦のための365個の箱を制作し、設置場所を募集した。和泉中学校では学校とその周辺地域を舞台に、「IZUMIWAKU PROJECT 1994 学校美術館構想展」が8月20日よりオープンし、開発は埃を使った作品を出品、同月末にはギャラリーなつかで個展「もはや脳味噌停止3」を開催している。翌年1年間を365大作戦に捧げる前触れとしての怒涛の展覧会ラッシュと言えよう。仕事も離職し、私財を投じた本プロジェクトでは、スポンサーや協力提供の呼びかけを様々な媒体で行っていたが、開発自身は失業手当で生活していたようだ。そんな体当たりの企画のチラシがNHK-BS「真夜中の王国」高橋洋ディレクターの目に留まり、同番組内での密着取材「開発君が行く」コーナーのレギュラー化が決定された。その前年にはラジオ番組「ラジ王」でも三か月にわたって企画が取り上げられたが、開発はすべての出演料の受け取りを断っている。心血を注いだプロジェクトにメディアが参入することで生まれるある種の広がりや展開を許容しつつ、中核である自分がぶれないための一線を引こうとしていた姿勢が伺え、高橋ディレクターもそんな開発の姿勢を尊重していたようだ。とはいえ番組制作者の視線から、最終的な判断は作家に任せるとしながらも、1994年10月19日付の電報である意見を開発に送っている。そこでは、先に引用した設置場所募集チラシ内の文章、「1年間一ヶ所に置き続けること…理由については、1年後あなた自身で見つけることが望ましい……」という部分について、「美術界のロジックや

ならわし」(下線は原文ママ)に縁のない一般人には不親切に思われるという指摘をした上で、「勝手に自由にイメージを膨らませて構わない」と受け止めてもらえるイメージづくりの必要性を提言している。そのためのブランディングとして持ち出されたのが、身軽な自由さと動きの躍動感、出会いと別れの切なさ
とノスタルジーを連想させるCARAVANというキーワードであった。その後
に作られた設置場所募集チラシでは企画タイトルが「ART CARAVAN 95～96 365大作戦」となり、代わりにART DEVELOPMENT FARM(ADF)の名義表記が消えた。こうしたブランディングに参加応募数や視聴率の点でどれ程の効果があつたかは不明だが、少なくともラジオを聞いて応募する人は複数いたようだ。

4. 365大作戦(3)一般へのアプローチ、一般からのアプローチ

当の開発は美術に携わる自分とそうでない人々の間の距離をどのように考えていたのだろうか。ここで、プレス関係者や企画を知りたい人向けに送付していた365大作戦企画書(ADF名義)の中の「作品コンセプト文」を検証してみたい。

文章前半で開発は、印象派やシュルレアリスムあたりの時代の作品までは観衆の心を勝ち取ってはいるものの、まだ美術家(美術業界と読み替えてもよいだろう)と一般とでは70年近くの隔りがある、という自説を述べた上で、アーティストとして美術史を踏まえながらも「観衆との隔りをどうするべきか」という問いへつなげている。そしてその隔りを解消するため、個々の人生観や経験によって察知されるような、何らかの変化を人々が見た者に引き起こす、その感覚を何らかの物に転化して表すのが「我々の仕事」だと述べている。若き日の開発の気負いと覚悟を感じさせる言葉だ。

それを踏まえ、365大作戦ではどのような変化が起こることが想定されていたのか。まず開発は、作家によって提示された物
を人々が見て何かを感じ変化が起こるという点では「今までの鑑賞行為と何ら変わらない」とし、今回は1つの作品自体ではなく、作家の仕草、生き様によってそれを引き起こしたいという狙いを吐露した上で、次のように述べている。

行動によって人に示すとき、日常から逸脱しなくては成らない…(略)…今回の日常との差異は、365日間の個人的な自由が奪われるという事である、このリスクとの引き換えに作品の真実性と観衆の思考を深めることが可能になるのである。作品を置く側にとっては、作家の行為と作品によって2つの意味を合わせ見ながら参加することになる。その変化は実在と不在を繰り返すことにより、より深く浸透することだろう。…(略)

ここで使用されている日常/非日常、存在/不在という二項対立は、前述のIZUMIWAKU、ギャラリーなつかでの展示でも重要なキーワードとなっていた。¹¹⁾365大作戦では、作家にとつ

てはプライベートな時間が全くないという非日常が日常になるという事実、そして作品を設置する人(以下参加者)にとっても、日常空間に異物が存在するという非日常が1年の間に日常になり、その一部となった作品が取り払われた際に現れる不自然な空間、ほこり、日焼け跡、それら存在と不在に関する物理的心的変化こそが重要な作品の一つであることが示されている。

この作品意図が参加者や視聴者にどれ程共有されたのかは今となってははかりづらい。しかし少なくとも参加者は作品跡地の写真を開発に送る際に何らかの感想を同封してくれたし、過酷な状況で挑戦を続ける開発に心を動かされた人が会い来たり、手紙やものを送ってくれたり、行動を起こす視聴者もいた。その状況自体が「番組の撮れ高」として消費されてしまった可能性はあるが、それでも開発は若きアーティストとして自分なりに美術界が抱える問題を意識し、それに対する応答をしようとしていた。美術(史)の知識や経験ではなく、作品と同じ空間で過ごした時間と、1年をかけた作家の行動を見せることで鑑賞者との距離を埋めようと試みたこと。開発にとって、一番大切な美術の要因(制作物でも背景でもなく行為)を明確化し、それを実践したことである。

マスメディアに限らず365組の他者が作品に関わったことは、意図しない捉え方をされたり、活動自体がぶれて行ったりする危険性をはらんでいたかもしれない。しかしそれは、美術界の中にいる開発が軸となってその外部を巻き込み、その遠心力に任せて広がる振れ幅を取り込んでいくことで結実した表現であり、その後の開発の活動の重要な一端を方向付けるものになった。

5. 2000年～2010年代の展開(1) アートの民主化

ここまで美術の枠組みを意識し、美術機関への介入やそこから逸脱をはかる90年代の開発のキャリアを見てきたが、本章以降は、これらがどのように2000年代以降の活動に展開していったのか、類似点や相違点を探りながら実例をあげていく。

まず美術機関の外に展示場所を自ら創出していく姿勢は、2000年FADsアートのオープンのことによって1つの成果を見たと言える。FADsアートスペースは10畳ほどの展示空間、6畳ほどのショップ空間からなるアーティストランスペースで、企画を開発、ディレクターを友人の山口正規が務め複数人で運営、2005年に開発が渡独し活動が下火になるまで、個展、グループ展、チャリティー展などが実施された。展示スペース使用料は無料、作品売り上げも100%作家のものになる。HIGH-RELAX展と同じく貸画廊へのジレンマが動力となった活動のひとつであるが、足を踏み入れることすら敷居が高い商業画廊(「知らない画廊に行くと白い目でみられる」^{*)}が当時あったこともその背景にある。見せる側にせよ、見る側にせよ、自分がいる美術業界の環境を改善しようという気持ちを持ち続け、間口を広くしようという試みを、仲間とともに手弁当で実現にこぎつけることができたのは、365大作戦で培った経験や自信が大きく役割を果

たしていると思われる。もちろん直接的には1998～1999年までにACC助成で滞在したニューヨークで訪れたオルタナティブスペースの影響が大きいことは言うまでもない。

2001年には、毎年3月9日をアートの記念日として、広い意味での美術関係者がアートファンに対して感謝の気持ちを示す日にするという39アートの日(Thank you @RTの日)の企画が始まる(図4)。土用の丑の日と言えはうなぎ、2月14日といえばチョコレートのように、3月9日をきっかけに、全国どこでも気軽にアートに触れられる日をモットーに日本を中心として世界各地から参加を募り、賛同した美術館やギャラリー、芸術祭など施設が様々なサービス(割引、記念品贈呈、イベント、オープン延長)等を行うだけでなく、個人で作品を発表したり、講演したり、インターネット上で作品を公開するなどの多様な形の活動が含まれた。東京でも、地方でも、デジタル空間でも、また、規模の大小や公私を問わず緩やかに39アートという傘の下でつながる様子は365大作戦の系譜を想像させる。(39アートの日は20周年目を迎えた2020年を境に一旦休止となっている。)

その他にも、展示する場所を探しているアーティストと、自分の家の軒先を貸し出す地域の人との橋渡しをしてマッチングする「軒下プロジェクト」(2019～)、美大生と小学生の絵画作品を交換してお互いの校舎に1年間展示する「虹かけ教室」(2015～)など、様々な人に芸術を開いていく活動を展開している。これらはアートへのアクセスを様々な人に広げていくという点で、アートの民主化をはかる活動と言えよう。

更に付け加えるとすれば、365大作戦の持つ拡張性と双方向性、つまり一定のルールを守れば誰もが作品の所有者になれること、作家とのコミュニケーションが発生することは《147801》シリーズ(2014～)にも受け継がれている。本作はその生涯に147,800もの作品を残したと言われるピカソより1点だけ作品を多く作ることでピカソ越えを目指すという、美術史パロディの側面を持ちつつも、他者をプロジェクトの共犯に巻き込む仕掛けを内在させている。物体としての作品は木片にドリップングでペイントがなされた簡易かつ小さなもので、誰もが無料(またはそれに近い廉価)で所有することができる。しかし、それが真正の作品と認められるには、所有者が(1)作品を部屋に飾り(つまり365大作戦の時と同じく自分の生活空間に置き)、(2)その様子を作



図4 39@RT(サンキューアート)の日ロゴ、2009年頃 デザイン：高木真希人

家にE-mailで送り、(3)開発からシリアルナンバーを発行してもらう必要がある。作品の真正性とは証明書で保証されるものという、アートの売買契約の状況を記号的に模している一方で、手を離れてしまった後の作品が置かれた状況を知りたいという、真摯な作り手としての願いがその背後に見え隠れする。

6. 2000年～2010年代の展開(2) 制度のオルタナティブ

美術を取り巻く仕組みを強く意識し、また序章でふれたように美術史の中の裂け目や盲点を想像してきた開発であるが、活動の場が増えてくるにつれ、美術文脈を離れた既存のシステムや制度にも目を向けるようになった。そしてそれは「もしもこんな〇〇があったら」という、制度のオルタナティブを巡るプロジェクトにつながっていく。

2011年新港ピアで開催された「未来郵便局」(図5)は、手紙を出した1年後に届く変わった郵便局だ。瞬時に世界の裏側まで届くEメールと、数十年の月日を経て開封されるタイムカプセルの、その間をつくような中途半端な伝達のスピードにはどんな意味があるのだろうか。無責任に思い描ける遠い未来でもなく、しかし気持ちや状況や関係性が変わってしまうには十分な期間、その先にいる自分や相手に手紙を書くということは、Eメールを書く時よりも飛躍した想像を、かつタイムカプセルよりもリアルな想像を巡らせる必要がある。この未来郵便局は規模やしつらえを変え、現在まで様々な場所で実施されているほか、仮設・常設の支店も募集している。美術機関である必要はなく、商業施設や店舗でも実施例がある。

翌年2012年-2014年に行われた三宅島を舞台にしたアートプロジェクト「三宅島大学」(主催は東京文化発信プロジェクト室)、この一環として行われたのが、最初の「100人先生」だ。「誰もが先生、誰もが生徒」を合言葉に、普通に生活をしている人がちょっとした特技や知識を共有し、誰もが生徒として参加できる。この敷居の低さだけでなく、バリエーションの豊富さ自体がこのプロジェクトの比類ない特徴で、様々な分野の(元)プロや在野の研究者、地元の文化や知恵を受け継ぐ人のみならず、「奥歯先生」(奥歯に何が挟まったら嬉しいかを実験)など人に

共有することを前提としていない個人の趣味、習慣、癖などを授業として展開する先生も多い。もちろん年齢もルーツもさまざまである。「100人先生」はその後も地方芸術祭を主な舞台に地域や先生を変えながら姉妹校を増やしている。各地域で講師候補探しに奔走し、「キャッチーなタイトルで講座をラッピングする」*開発はディレクター的な役割を担っているわけだが、365大作戦で長い間協働したNHK高橋ディレクターとの経験、そこから生まれた疑問、それらを開発流に消化したものが「100人先生」にも表れているのではないだろうか。別の人がこのあたりのさじ加減をあやまりこのプロジェクトを主導しようとすると、容易にカルチャーセンター化し、先生と生徒といった関係性の固定や、授業内容の画一化が起きてしまう恐れがある。

知識のネットワークが無限に広がっていくことは理想的なことばかりではなく、村田真が冗談半ばに指摘するように、「美術館建築先生、不法占拠先生、古代火起こし先生が結託したら、マズイことに」^{xi}なりかねないが既存の社会的システムには内在させることのできない、不安要素含む様々な可能性をはらんでいることこそが、本プロジェクトに限らず開発の表現活動の「自分では測りしれないおもしろみ」^{xii}だともいえる。

このように既存の秩序を反転・逸脱するような、制度のオルタナティブともいえる参加型作品が多く発表された背景には、各地の芸術祭の勃興があると推察できる。2014年の市原アートミックスで初登場し、以降市原と越後妻有の芸術祭で続けているモグラTVも(地下の放送局でモグラに扮した開発と地域住民やアート関係者など「多種多様な人が裸になって」^{xiii}出会い、話し、その様子が生放送される)、そのボトムアップ性をもって「メディアのもつ権威性をはぎ取り原点の姿に戻す」^{xiv}という意味では同様のカテゴリーに入るだろう。この愛らしいモグラの着ぐるみは親しみやすく気さくな開発のイメージ形成に大きく寄与することになったが、様々な他者を巻き込み、少しずつでも何かを成すためには、親しみやすく一見無害なキャラクターが必要なのかも知れない。

7. 2000年～2010年代の展開(3) 寄り添うアートアクティヴィズム

通貨の代わりに自分ができることや助けてほしいことを貯金していく「愛銀行」もこの制度のオルタナティブの系譜だといえる。震災後のボランティア経験で、ボランティア側が提供しようとする事と、被災者のニーズの間でミスマッチが起きたことから着想を得たこの架空の銀行は、参加者を招いてのワークショップ、看板や宣伝カーから構成されるプロジェクトで、東北でスタートし現在も支店募集中である。「愛銀行」を含む2011年以降の一連の福島関連のプロジェクトは、本稿冒頭で示した開発による活動分類の中の「社会参加」のカテゴリに入り、2010年代以降の開発の印象を大きく形作っている。とはいえ、このカテゴリ自体は2001年頃に作成されたと思われるアーティストステートメント原稿で「コミュニケーションを含む社会奉仕型作



図5 未来郵便局(新港ピア)、2011年、「ヨコハマトリエンナーレ2001」特別連携プログラム「新・港村～小さな未来都市」(Bank ART Life III)

品」として存在しており、次のような説明から365大作戦などはこの範疇に入るとされる。

私にとって、作品は物として必ずしも作品が成立しなくて良いという考えから、コミュニケーションを取り入れた作品を制作しています。しかし、鑑賞者にとって無形物を作品として認識することは難しく、そのために私は作品とは呼ばずにツールとして物を製作し、より多くの人々が理解しやすい表現を模索しています。この考えは、これから社会奉仕型作品、アートアクティビスト的方向へ進んで行くように思います。コミュニケーションの無形な作品の在りようの先にあるべき姿、それは新しい精神の育みかもしれませんし、社会システムの変化かもしれません。^{xv}

ここで言及されている「変化」は必ずしも365企画書の中の「変化」と同一ではないかもしれないが、365大作戦が画廊や美術館といった美術機関を離れ社会にアクセスしていくターニングポイントになったことは間違いない。そしてここですでに、アートアクティビズムへの指向が言及されている。

365大作戦を宣伝するラジオ番組で共に出演していた泉谷しげるは、その年の1月に起こった阪神淡路大震災に触れ、「おまえ、アートなんかしてねーで神戸に杭の一本でも打って来いよ」^{xvi}という発破を開発にかけた。その言葉はまさに杭となって開発の心中でくすぶり続け、2011年の震災後、開発はボランティアやチャリティー活動を率先して行うだけでなく、仲間と共に阪神神戸から被災地東北までを義援金を募りながら旅する展覧会「デイリリーアートサーカス」を企画、主宰するに至った。そして目にした住民避難後のある村のゴーストタウンのような光景に衝撃を受けた。TVのニュースで抱いた「良かったな、全員が無事避難できて」^{xvii}という印象が一気に消え去り、開発の心に変化が起こった。そしてまだ福島の現状を見ていない政治家の心に同じ「変化」を起こそうと考え、2012年3月15日、南相馬の立ち入り禁止区域手前に休憩所「政治家の家」を建てる。(図6)そして750名近くの政治家に「ご休憩ご招待状」を送付した。実際の訪問の有無は問題ではなく、招待を読んだのに行かないうしろめたさを感じることで何らかの心情やアクションの変化につ



図6 政治家の家、2012年～、

撮影：開発好明

ながることを期待したものだ。^{xviii}この一方通行のような投げかけ、そしてそこに起こる小さな心の変化を期待するというのは365大作戦の募集チラシの冒頭部分を思い起こさせる。(「皆さんと私の関わり合いは、置いてみようかな?という意識から始まります。」)

1992年ドキュメンタ9で排除されることによって自身の心に変化(覚悟)をもたらそうとした開発は20年後、社会(=政治家)から拒絶されることで、逆説的にそこに変化をもたらそうと試みた。心地よいものではなくても、すれ違う可能性があっても、時間がかかっても、投げかける手を止めないこと、それを開発はコミュニケーションと呼んでいるのかもしれない。

終わりに

開発の活動の舞台は時代の潮流や、人との出会いを通して、ギャラリーや美術館だけでなく、街、学校、地域、WEBと多角化していき、表現形態も広がっている。しかしその源流には美術史の重圧、美術制度・美術業界の仕組みや秩序、それらと一般社会との乖離を目の当たりにした若き日の開発の苦悩があり、そこから導かれた解の一つが、仕掛けやツールを介した人とのコミュニケーションとそこから生まれる変化であった。

美術史のパロディ的作品、街中での展示、芸術祭やアートフェアへのゲリラ介入などの形を取っていたそれらは365大作戦を起点に、草の根的にアートを民主化しようとするプロジェクト、既存の社会制度や秩序のオルタナティブを提案する参加型作品、被災者に寄り添いつつ社会変化を願うアートアクティビズムへと展開していった。そこでは、作品制作者とその鑑賞者という関係性だけでなく、一般の生活者が参加者・関係者となり、変化が起きるという可能性も継承されているが、それはあくまで開発の個人的な関心事による、個人的な身振りに端を発するものだ。だからこそ生々しく、頼りないともいえる。「ぼくがたおれたらひとつの直接性がたおれる もたれあうことをきらった反抗がたおれる」—この個人的営みが人を動かし連鎖していく様子を故池田修は吉本隆明の詩を引用しながら、「ひとり民主主義」と呼んだ。^{xix}

もちろん、これらも開発の一面であり、限られた紙面ではその活動の全貌を網羅することはできない。しかしその輪郭の捉えづらさ、展開の予測困難さ自体も開発好明という存在の持つ特異性であり、今後も継続的な研究が期待される作家であることは間違いない。

註

- i. 回顧展的な要素を持つ個展としては「生誕35周年記念開発さんの知られざる画業10年、92-01しぐさ」(2001年、かわさきIBM市民文化ギャラリー)、第23回『甲府展—開発の信玄・えびす・道祖神展』内「開発好明、ほぼ回顧展」(2008年、こうふアルジャン/山梨)、「開発好明の案出泉展」(2010年、ふなばしアンデルセン公園 子ども美術館/千葉)、「中二病」(2016年、市原湖畔ミュージアム/千葉)、などがあげられる。
- ii. レシート日記1992年1月7日付、かわさきIBM市民文化ギャラ

リー編『さまざまな眼116 開発好明：開発さんの知られざる画業10年,92-01「しぐさ展」』、かわさきIBM市民文化ギャラリー、2001、p. 4掲載

iii. 開発好明 2019年9月20日付ステートメント、「開発再考 Vol.1 初期ビデオ作品」(2019, ANOMALY /東京)のプレスリリースより

iv. 1995-2000年にかけて全5回開催された地域型アートイベント。ギャラリー、喫茶店、ショールーム、店舗などで展示や上映を行った。立ち上げは三瀧末雄、秋薫里、総合ディレクターを仲世古佳伸が務めた。

v. 村田 真「『地域ネットワーク展』を考える」https://artscape.jp/museum/nmp/nmp_j/feature/1113/artlink.html (引用日2023年12月20日)

ある地域内にアートを点在させ、観客が地図を片手に作品を探して歩く展覧会。「サンプル・ダム」等海外の動向からの影響が指摘されている。記事内で言及されている例の中で開発が参加したのはマニフェスト、モルフェのほか、ミュージアムシティ・天神(1996年)、IZUMIWAKUプロジェクト(1994,996年)、新世代への視点(1997年)、など

vi. 中村ケンゴによる開発好明へのインタビュー

https://artscape.jp/museum/nmp/nmp_j/interview/0615/kaihatu1_0615.html(引用日2023年12月20日)

vii. 1992年に開発が自分を表現する架空のアート会社として設立。通称ADF。

viii. ギャラリーなつか「もはや脳みそ停止展3」で開発は「サラリーマンの神」の姿を具現化するために10日間の断食という非日常を経験した。IZUMIWAKUでは学校に残されたほこり用いて、《不在と存在》というインスタレーションを展示。

ix. オンラインレクチャー・イベント「カマガワクリエイティブスクール2020 “エッジ・オブ・クリエイション” 第6回アート・アクティビズム」(2020年2月27日(土))での開発の発言より

x. 森司,「ゆるさとしげきの100人先生」、『100人先生-横浜の東アジア』、2015年、BankART1929、p. 45

xi. 村田真「100人先生について」前註掲載、p. 105

xii. 開発好明インタビュー「現代美術の『寅さん』でいこうかな」聞き手／岡村恵子『LR』vol.11、1998年1月、書肆・博物誌、p. 70

xiii. 北川フラム「花咲かおじさんのたたかい」、『新世界ピクニック』、2016年、リトルモア、p. 101

xiv. 池田修「ひとり民主主義」、『開発好明』、2014年、BankART1929、18p

xv. 作家より借用した2001年頃のポートフォリオより

xvi. 北川フラム、前掲書、p.29

xvii. 開発好明、「2011年3月15日 福島第一原子力発電所」、『3.11 3.15 6.15 9.11：開発好明』、2015年、GALLERY HASHIMOTO / MIKIKO SATO GALLERY、p. 8

xviii. 北川フラム、前掲書、p. 66

xix. 池田修、前掲書

福島秀子の批評とその作品

—スタンピングを手掛かりとして

新畑（金澤）清恵

I. はじめに—福島秀子とその研究について

福島秀子(1927-1997)は1940年代末から絵画を中心に活躍した前衛画家である[図1]。1927年に東京で生まれ、文化学院女子部に進学し、絵画を学んだ。卒業後、モダンアート夏期講習会に参加、七耀会、美術文化展、女流画家展などに出席、その後瀧口修造のもとに集まった山口勝弘、北代省三、実弟の福島和夫らとともに総合芸術グループである実験工房に参加した。7年にわたり各人が様々な活動を行う中、福島は、バレエの舞台芸術や衣装のデザインを手がけ、絵画やレリーフ、メンバーと共にオートスライドによる映像作品などを発表し、同グループの発展に重要な役割を果たした。

福島は実験工房における総合美術の創出にかかわる一方で、独自の絵画を発展させ続けた。制作初期より抽象表現を試み、北代省三や阿部展也など周囲の作家らの影響を受けつつ独自の表現の模索を続け、1950年代半ばには型押しによる円(スタンピング)と、矩形、線状で構成された手法を確立したのである。

福島の画業の見直しは存命中、あるいは1997年の没後も目立って行われることはなかったが、近年は再評価が進んでいる。2012年に東京都現代美術館の常設展示室で新収蔵品を交えた特集展示「MOTコレクション 特集展示 | 福島秀子/クロニクル1964 | OFF MUSEUM¹」が行われ、翌年、2013年の神奈川県立近代美術館鎌倉館で開催された大規模な展覧会「実験工房展 戦後芸術を切り拓く²」で、実験工房の作品とともに福島の絵画も多く取り上げられた。また、2023年は大辻清司の生誕100年にあたる年となり、実験工房の見直しとともに福島の作品が見直されつつある。巡回展「『前衛』の写真の精神：なんでもないものの変容」展の千葉市美術館会場では、隣接した常設展示で福島の所蔵作品10点が展示された。また、東京国立近代美術館では、同年5月より始まったコレクション展の「『実験』と『共同』生誕100年大辻清司(1)」で福島の水彩作品が2点、9月より始まったコレクションによる小企画「女性と抽象」展には4点の水彩作品が展示された。

研究論文については、中島泉が執筆した『アンチ・アクション 日本戦後絵画と女性画家』の第5章「福島秀子の「捺す」絵画と人間のイメージ」において、阿部展也などの画家と比較しながら、福島の60年代までの作品を中心に70頁以上にわたり詳細に分析されている³。また、神奈川県立近代美術館学芸員の西澤晴美により、『筑波大学アート・コレクション石井コレクション 美



図1 実験工房関係写真(福島秀子)
1950年代、東京都現代美術館蔵
©Kazuo Fukushima

をめぐる饗宴』(2021)の中の「福島秀子の1950年代以降の創作活動について—絵画、詩、オートスライド」において、宮川淳の批評を手掛かりに福島の円に関する分析がなされるなど⁴、ようやく本格的な研究が始まりつつあることがうかがえる。これまでの研究においては、実験工房、抽象画を描き始めた1950年代の作品が主要な対象となっており、福島の全貌を理解するには至っておらず、同時代の女性作家の個別研究と比較すると、いまその全貌を明らかにし、戦後絵画史における意義を確認する時期にある⁵。また、詳細な文献の調査が行われておらず、研究の手掛かりとして、文献調査が必要と考えられる。

本小論では、文献の多く見られる1950年代から60年代の文献資料をできるかぎり参照し、福島の批評において、女性作家として認められつつある点、各作品に対しどのような批評があるのかという点について確認し、それにより福島のどの作品が評価されたのか、さらに60年代に入るとその議論が「円」を中心に展開されたことについて確認する。一方で福島の活動を顧みながら、批評で取り上げられた作品と当館所蔵品を中心に焦点を当て、同時代において、福島が議論を呼ぶ試みをし、円の分析が福島の作品理解のため重要な価値を持つことを明らかにする。

II. 1950年代の福島—初期批評からミシェル・タピエによる評価、スタンピング作品の賛否

具体的に福島の批評をみていこう。福島の名前は本名福島愛

子として登場するのが最初で、1949年2月に『美術手帖』において、1948年11月に日本橋の北荘画廊で開催された七耀会展の展覧会評に登場する。

山口勝弘の「有機体A」福島愛子の「母子」共に色調の美しい抽象画であるが、叙情に陥らないように警戒すべきである⁶。



図2 《母子》個人蔵 出典『実験工房展 戦後芸術を切り拓く』読売新聞社、美術館連絡協議会、2013年、p. 55

この評は、岡本太郎によるもので、福島への批評のうちで初期のものひとつと思われる。文中の《母子》は『実験工房』展でも紹介された作品だが[図2]⁷、初期の太い線で囲まれた一連の作品群と同系列の作品である。福島愛子の名前はその後1949年4月の女流画家協会第3回目録にも登場するが、1950年4月に開催された第4回以降は福島秀子の名前が記載されており、この頃から福島秀子の名前が定着したのだろう。批評においては、1950年6月に『アトリエ』において、「福島秀子は多少不安定だが、形態に新鮮味がある」という短い評が掲載される⁸。その後実験工房の活動と重なる1953年頃から徐々に福島個人の批評が増えてくる。

1954年にはタケミヤ画廊で個展が開催されたこともあり、5月には展覧会評『美術手帖』『アトリエ』『みづゑ』各誌において、福島への展覧会評が掲載された。具体的にいくつか見てみよう。

素直に現代女性の姿をみせてくれたところに評価されるべき方向の一つがあった⁹。(『美術手帖』)

彼女が二十才代の女性の呼吸を、体臭をその作品に感じさせてくれたからだと思う。(中略)むやみに虚勢的や虚栄的に近代絵画の強さを求めて、女性の弱み(旧観念的な男性隷属者としての)をバクロしているよりも、はるかにホンモノをうけとれたのは率直に好感がもてた¹⁰。(『アトリエ』)

抽象絵画がただ趣味のよさや色感のよさだけで終わ

るものではないということはいまでもないが、抽象絵画はまずなによりも個性的な根がなければ成長しない。その意味でこの若い女性作家の将来には期待できるものがあると思っている¹¹。(『みづゑ』)

いずれも女性作家であることを念頭においているが、概ね作品が好評であったことがうかがえる。一方、瀬木慎一は、河原温、浜田知明らとともに福島の名を挙げ、「思想としての造形的迫力と精神的キャパシティがまだ充分ではないが、これから相当にやるぜ¹²」と、一人の現代作家として評価し、今後の活躍に期待を寄せている。また、同様に福島への期待として、『新文明』(1955年12月)において、美松書房画廊での「女流11人展」の展覧会評では、「福島秀子の二点は夫々この人の色彩家としての勘のよさと、詩的な感受性を物語るもので、青を主とした絵にも、赤紅を主にした方にも共に不安の意識が表れている。女流の作品はたいてい生理的オプテミズムの露出でうんざりする事が多いのだが、福島・阿部・野田各氏のものには現代の不安の意識が個性的に掴まれているので今後に期待がもてる¹³」、とこれまでの女性の作品との違いについて言及されている。いずれにおいても、福島の漠然とした作品のよさや他の女性作家とは違う特出した性質について記されている。

1950年代の福島の活動を振り返ると、1955年12月「今日の新人・1955年」展(神奈川県立近代美術館)以降、精力的に展覧会に出展するようになる。1956年2月「榎本和子・福島秀子二人」展(養清堂画廊)、3月「新鋭15人」展(中央公論画廊)、11月「世界今日の美術」展(日本橋高島屋)、1957年5月「前衛美術の15人展」(東京国立近代美術館)、6月「榎本和子・福島秀子」展(養清堂画廊)、7月「世界・現代芸術」展(ブリヂストン美術館)、1958年4月「一新しい絵画世界—アンフォルメルと具体展／大阪国際芸術祭」(大阪高島屋)、1959年8月「福島秀子個展」(松村画廊)、10月「11回プレミオ・リソーネ」展(イタリア)と続く¹⁴。その間実験工房の活動にも参加していたことを考えると、かなり多忙で、注目が集まっていたことがうかがえる。

福島のよき理解者であった瀧口修造は、50年代に2本の重要な福島の批評を雑誌に掲載している。1956年2月『芸術新潮』で瀧口は、新人を紹介する中で、「実験工房の唯一の女性であるが、共同の計画にはいつも質のよい協力ぶりをみせている。(中略)女性の画家としてはめずらしく立体的な領域で仕事をする。もちろん工房という芸術共同体で初めてできることかもしれないが、それも器用や手八丁でこなすのではなく、このひとらしい素直で清潔な創意がどれにも通っている。絵のほうは、美術文化協会を会友のところに辞し、画壇的には派手な存在とはいえない。作品もまだどこか控えめなところが、これからの肉づけが期待されるわけだが、私はこのひとのリリズムが変に甘えたところのないのがよいと思う¹⁵」と福島を評価している。また、1958年1月『美術手帖』では、「福島秀子の作品は決して烈しい表現をともしないが、むしろ静かさのなかに意外に強靱なものがある。そして数すくない地味な色彩から、ふ

しぎな色を感じさせることがある。節度とでもいったものが、この作家の場合、絵のリズムのようなものと調和しているのである¹⁶」と言及している。これら瀧口の評には、1ページに福島の作品と顔写真の大きなカットが入り〔図3〕、それなりのインパクトがあったものと思われる。福島を「実験工房のクイーンのような存在」と述べたのは大岡信であるが¹⁷、写真の掲載に実験工房の唯一人の女性という以外に彼女の見た目が左右していなかったわけではないように思える¹⁸。

この瀧口による単独の批評を除き、個別の作品批評はあまり数がないが、中原佑介が1959年8月28日付の『読売新聞』夕刊で、「展覧会週評 意欲的な「九州派」展 福島秀子の奔放なタッチ」において、「福島秀子(村松画廊30日まで)は奔放なタッチで画面を埋め、その部分に丸印を押印したように配置した作品を並べている。ここ数年、ほとんど一貫して、同じスタイルを追求している。「プレミオ・リソーネ展」の出品作と同様の銀粉を使ったものもあるが、わたしは耽美的な悪趣味というほかないとおもう¹⁹」と言い切っている。また、村松画廊の個展の作品について、針生一郎は、「従来のひきしまったリリズムを、いわゆる『アクション・ペインティング』の方向にふみこえようとして」おり、「銀粉を使った作品は装飾的でうすっぺらにみえる」と言及している²⁰。中原の指す銀粉を使った作品は、村松画廊の個展に出展された、《銀の絵》〔図4〕を指すものと思われる。《銀の絵》は現在アーティゾン美術館に所蔵されており、また、プレミオ・リソーネ展に出展された銀粉の絵は《ホワイトノイズ》〔図5〕を指し、栃木県立美術館に所蔵されている、いずれも福島の代表作といってよい作品である。どのあたりが悪趣味であるのかは不明だが、他の中原の展覧会評を見るかぎり、福島の作品を評価していないわけではない。高松市美術館所蔵の《作品109》〔図6〕について、「密集した丸印の集合による凝集的傾向と、拡散をしめず流動的な筆致とのコントラスト」を「画面のなかで止揚させようとして、しかも、もっともよく意図のあらわされた作品だとおもう」と評している²¹。これらの作品の違いは、色彩や線を抑え、画面の調和を主眼に置いていると思われる前者〔図4、5〕に比べ、後者〔図6〕はスタンピングの上に絵具が塗り重ねられ、筆致の跡が見え、「アクション・ペインティング」の領域の作品に近いものと考えられていたのであろう。この二つの傾向は、その後の福島の批評において賛否のわかれる違いとなっている²²。

とりわけ福島が脚光を浴びたのは、何よりミシェル・タピエの評価によるところが大きい。ミシェル・タピエはアンフォルメルという前衛美術運動の立役者であり、その語を生み出した張本人である。1957年来日し、自らのキュレーションにより「世界・現代芸術展」を開催した。アンフォルメルにかかわる42作家52点が紹介されたが、タピエはこれに來日の成果として吉原治良、白髪一雄、嶋本昭三、勅使河原蒼風、そして福島秀子の作品を出品している²³。大岡信の回想によると、1957年、福島が榎本和子との二人展を養清堂画廊で行った後、画廊がたまたまそこに残っていた《ささげもの》〔図7〕をショーウィンドーに飾っ



図3 福島の顔写真入り瀧口修造による評 (左) 出典「期待される人 福島秀子」『芸術新潮』1956年2月、p. 14 (右) 出典「特集明日を期待される新人群 福島秀子」『美術手帖』1958年1月、p. 47

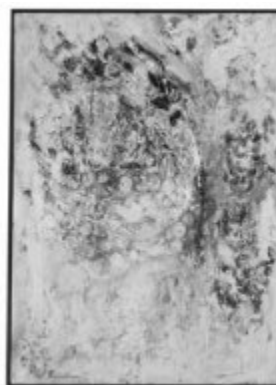


図4 《銀の絵》1959年、油彩・カンヴァス、石橋財団アーティゾン美術館蔵 ©Kazuo Fukushima

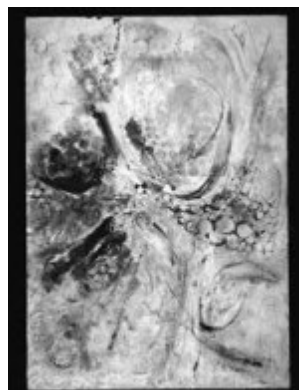


図5 《ホワイトノイズ》1959年、油彩・カンヴァス、栃木県立美術館蔵 ©Kazuo Fukushima



図6 《作品109》1959年、油彩・カンヴァス、高松市美術館蔵 ©Kazuo Fukushima

ていたところ、来日したタピエがこれを目にとめ、その後彼女のアトリエを訪れ、作品を激賞したのだという²⁴。タピエ自身、「第一回 日本旅行の精神的決済書」の中で、「彼女は稀にみる芸術家の一人であり、どの位置に立つかまだ分類するのはむずかしいが、今日の最先端の画境と明日への提言とが何であるかを正しく知るためには、必ずや他の画家たちとともに考察対象として挙げられるべき作家であろう」と称賛している²⁵。タピエによる評価がその後の福島の評価に変化を与えたとするならば、それはその活動が国際的になったことによる、知名度の高まりであろう。先の瀧口の批評はタピエの評価の後、福島を後押しする意味合いもあったのかもしれない。江原順は、松村画廊の福島の個展について、「いずれの作品も、この作家のタピエあるいはアンフォルメル運動との接触による大きな変貌をしつつづけている」とはっきりとタピエの影響について言及している²⁶。瀧口の評にも図版で登場した《ささげもの》は、太い黒のグリッドによる円形や直線、矩形の内側や外側に小さなスタンプの円がいくつもあらわれる、理性的に抑制された作品で、福島の代表作のひとつとされる。先の中原・針生による作品の違いでいえば、リズムの感じられる作品にあたると思われる。いずれにせよ、福島の作品の傾向を分析する上で興味深い違いといえる。

改めて福島の作品について振り返ると、50年代において福島の作品は具象から抽象へと大きな変化を迎える。身体の一部や手、顔の図形的表現からはじまり [図8]、1953年頃からスタンプを用いた抽象表現へと移行する。東京都現代美術館所蔵の作品 [図9] は最初期のスタンプによる作品である。スタンプは缶や骨、瓶などを型として墨や絵具をつけて紙や布に押しつける技法であるが、タピエが目にしたのは、スタンプによる表現を追求していた時期であり、福島の作品の価値が固まっていく重要な時期にあった。偶然的な発見であったと思われるが、タピエによる評価は福島の活動を大きくアピールするものになったことは想像できる。また、この時期と重なり、福島の作品が《ホワイトノイズ》、《作品》 [図10] 《ささげもの》、《作品109》のように大型化していくこともその評価と大きく関係してい

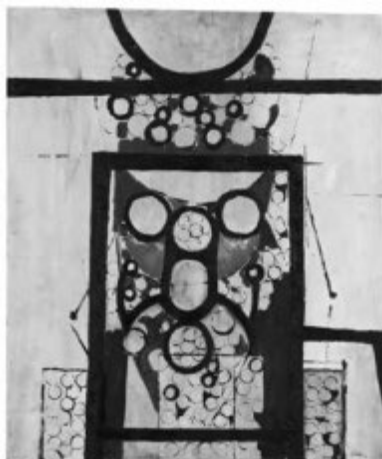


図7 《ささげもの》1957年、油彩・カンヴァス、筑波大学アート・コレクション (石井コレクション) ©Kazuo Fukushima

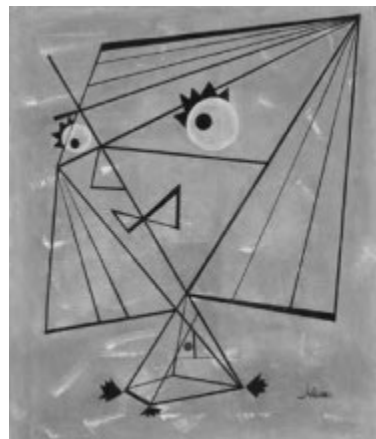


図8 《偏執狂 II》1950年、油彩・カンヴァス、東京都現代美術館蔵 ©Kazuo Fukushima



図9 [不詳] 1953年、コンテ、インク・紙、東京都現代美術館蔵 ©Kazuo Fukushima

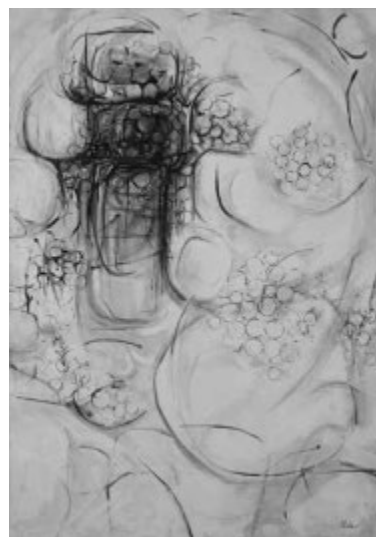


図10 《作品》1958年、油彩・カンヴァス、東京都現代美術館蔵 ©Kazuo Fukushima



図11 福島の手の写真 出典「新技法読本『押す』』『美術手帖』1959年8月

と思われる。

また、50年代最後に、誌面においてスタンピングへの言及がみられるようになる。山口勝弘による、『美術手帖』の特集「新技法読本『押す』」の中で、美術における新しい技法として、制作中の福島秀子の手と作品が紹介された[図11]²⁷。福島の押す作品を想定していると思うが、山口は特集の最後に、「画面の上に、作家の選んださまざまな物の刻印の跡がのこる。おそらく押したのは作家の手力だろうが、押させたのは作家の内部の力であり、のこった刻印は作家の精神の決定的な証拠になるのである」と述べている。その後江原順は先に引用した福島の個展の評において、「びんのふたなんかを利用しておされた円形がいくつもおかれているが、これらの円形は、画面全体にたいしては、それほど効果をあげていないようにみえる」とスタンピングには否定的な意見を述べている²⁸。スタンピングの議論は、翌年から福島の作品についての主要な議論となっていく。

III. 1960年代の福島とスタンピング—本格的批評へ

スタンピングの議論は、スタンピング創出の時期からずれて、1960年以降盛んになり²⁹、スタンピングの技法についても詳細に論じられるようになる。坂崎乙郎は、1963年の南画廊での個展で出展された《弧》シリーズ[図12]について、「福島の制作の一段階は、描くのではなく「おす」ことから始まるのだそう。判をおすというあのおすだ。例えば縁を黒く着色した空缶を、型を抜くように白いキャンパスの上に押しつける。こうしてニュアンスに富む円が生まれる。任意の数の黒い円が得られると、この円の上を、だいぶ乾いたブラシュでこすっていく。このため非常にラフな感じがでる。しかも白い弧をつくるとき、作者はおすでも描くでもなく、たん念にムラなく塗っている。女性らしい繊細・清潔な感覚だが、画家の手と偶発的なものを、白黒のコントラストに生かした効果ある画面だ」と押す技法についてかなり具体的に論じている³⁰。

この時期の福島の活動においては、1960年、第2回みづゑ賞で第1位を受賞³¹、同年、シェル美術賞第2位を受賞、パリ青年ビエンナーレに出展するなど以前にもまして名が知られるようになる。誌面においては、受賞の簡易な事実を羅列したもの以外

では、今井俊満による「日本のセクションでは伊藤隆康、勝本富士雄、福島秀子の三氏が出品したが、現代絵画のフランス、アメリカ、スペインにつぐダークホースとして期待されていながら、率直に言って可もなく不可もなく、あまり目立たなかったのは残念だった。(中略)中では私は福島氏のがより個性的でいいと思った³²」といった評がみられた。

60年代は福島の展覧会に限らない評がもっとも盛んであったと言え、とりわけ安東次男、東野芳明、宮川淳による批評が目を引く。

安東は、「新人 福島秀子」において、アトリエにいる福島の写真とともに《銀の絵》(誌面でのタイトルは《作品》)をカラーで、4点の図版をモノクロで掲載している。福島のアトリエを訪れ、新人の福島の評を書いたという安東は、絵の動きの乏しさを指摘し、動きを止める円と垂れる絵具とが混じり合う画面について分析している。《作品109》の「画面いっぱいなたたきつけられたにごった赤や、《作品21》の黒と青による塗りつぶしなど」の「汚ないたれ跡」が美しいと見入っていると「突如として」、「これでおしまいとでもいうふうにある種の絵の具でたたきつけてこわしてくれる」、「垂らしたマチエールを彼女の内なる表現」とするならば、円は「彼女の観念であるようだ」と言及している³³。

東野芳明は「パンチュール・メタフィジックの旗の下に」において、実現することがかなわなかった展覧会の出展作家として福島を挙げている。「特有の円形について、密教のマンダラを引き合いに出し、円の内外との空間が、断絶しながら、結合している交信状態を、新しい空間性として」おり、「円環にみられる観念的な苛立ちと、アクションや色彩にみられる、むしろナイヴな感性との両者に分裂している作家の危険と同時に、その緊張にたえて両者を統合しようとする意志を感じるのである」と述べている³⁴。ここで言及される作品は、カラーの挿図の作品[図13]や、1958-59年頃の円と激しいタッチやたらし込んだ絵具で描かれる複雑な画面の作品[図14]を想定しているものと思われる。また、別の批評において、東野は、円の執着を女性特有のものにとらえ、女性作家との比較をしながら福島の作品について語っている。



図12 《弧》1963年、油彩・カンヴァス、東京都現代美術館蔵
©Kazuo Fukushima



図13 《作品5》出典「パンチュール・メタフィジックの旗の下に」
『芸術新潮』1960年3月、p. 65



図14 〔不詳〕 1958年、油彩、水彩・紙、東京都現代美術館蔵
©Kazuo Fukushima

円形へのオブセッションはつねに変わらずにあらわれている。近作の円形は、手で描かれずに円柱を押しつけた痕跡である。完全宇宙ともいべき球体や円形には、永遠に孤独な秩序がある、とでもいおうか。円といえば、女流画家には不思議に円形に執着をもつひとが多いが、何故だろう。彼女の説明によれば、円の内部と外部の空間の断絶に意味があるというが、その円が観念の所産であると同時に、意外なほど肉感的で素朴な感情の発露をも思わせる。女流画家の秘密や魅力は、いつも、観念が肉片のようにあらわれるところにあるようだ。(中略)アメリカのフランケンサーラーやジョーン・ミッチェルと対比し得る、すぐれた素質の閨秀アクション・ペインターを彼女のうちに見てとるのだが、そういっても、デコは例によってにやっとして、円をそっと画面に入れるだろう³⁵。

この批評で興味深いのは、女性作家は円に執着を持つと述べている点、アメリカのアクション・ペインターと比較している点である。規則的な円を用いる同時代の作家としては、田中敦子や草間彌生が想定されているのだろう。この批評の中で東野は、福島を渾名の「デコ」と呼んでおり、親しい間柄であったことが伺え、また、タイトルにある通り、「あの球体は果たしてこわれるだろうか」と、今後の新しい展開を期待しているようである。

一方の宮川淳は、1963年8月『美術手帖』の「アトリエでの対話 福島秀子」において、表紙に福島の顔写真を使い、5ページにわたり作品の図版を上げ、4ページにわたってスタンピングの分析をしている。その中で、円のモチーフは実験工房の作品、《水泡(みなわ)は創られる》[図15]から生まれたのではないかと、述べている³⁶。

そしていま、福島秀子が空間を、音楽的なものとして

ではなく、ソノールなものとして、つまり、一点へと向って収斂していく持続としてではなく、無限に開かれた同時的な偏在として捉えることに成功したといえるならば、これまでに彼女を導いたものは、円を押し出すという表現行為、そして、それを通じて彼女が把握した円に内在する純粹空間性ではなくてなんであったのだろうか³⁷。

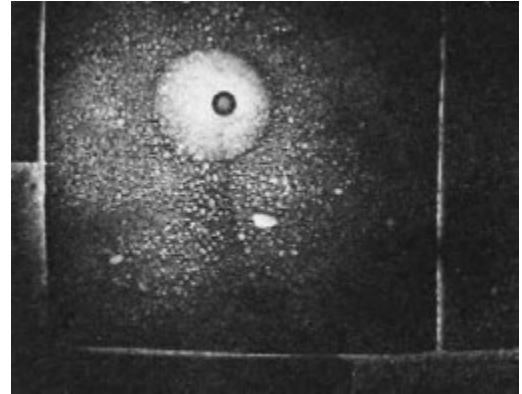


図15 《水泡(みなわ)は創られる》出典「福島秀子・音響的な空間—アトリエでの対話」『美術手帖』、1963年8月、p. 18

宮川はここで円を連続したものではなく、偏在するものと捉えている。それを福島がヨーロッパ滞在中に知り合った電子音楽やミュージック・コンクレートの作曲家、とりわけジョン・ケージに親近感を示していた志向、また黒の色彩の嗜好とも関係していると述べている。音楽ではなく、ソノール(音響)的であろうとする福島の作品の傾向が色彩の豊かさより制限された色に収斂されていくのは、安東や東野の論と異なり、洗練された好みの傾向が反映されているのかもしれない。

また、東野、宮川双方、福島の円の原点として初期作品である《下垂しつつある環境に於ける》[図16]を挙げている。円形の中に広がる風景の下で液体のように垂れ下がる絵具が特徴的な本作を、「不気味な分裂」と述べた宮川は、《水泡は創られる》から発展した初期の重要な作品と認識し、そこから「彼女はなおも円を押しつづけることだろう」と今後もスタンピングによる作品が描かれ、制作を続けると述べている。実際、宮川の言う



図16 《下垂しつつある環境に於ける》出典「福島秀子・音響的な空間—アトリエでの対話」『美術手帖』、1963年8月、p. 18

通り、福島はその後もスタンピングの作品を作り続けるが、作品に大きな変化が訪れるのは70年代になってからである。1960年9月3日の『読売新聞』(夕刊)で、「黒い色を捨てる³⁸」と語った福島は、その言葉通り、1970年代以降、様々な小規模な試みの後、青のシリーズに着手する。

60年代、福島の作品は《銀の絵》や《ホワイトノイズ》のように色を制限したものや《作品109》のように絵具を打ちつけたようなマチエールのみられる複雑な画面の作品から《弧》シリーズなどのようにモノクロームに近い色合いの作品に変わっていく。色彩や技法を限定し、マチエールの塗り重ねから離れ、洗練された画面へと移行することにより、福島の作品は円の存在をより際立たせていくようになる。

IV. 1960年代以後の福島—結びにかえて

福島についての批評は、1967年頃を境にびたりと止んでしまう。それには、福島の活動が休止してしまいうことも関係している。次に誌上に現れるのは、『現代詩手帖』(1974年10月)の「変位図(信号柱・場所と公式)―(コラージュ)」[図17]である³⁹。この作品は現在アーティゾン美術館に所蔵されているコラージュ作品[図18]であると思われるが、瀧口修造とのコラボレーション作品である点、福島が復帰を果たした作品という点で重



図17 「変位図(信号柱・場所と公式)―(コラージュ)」
出典『現代詩手帖』1974年10月、臨時創刊号、pp.272-273



図18 瀧口修造/福島秀子《変位図》1974年、コラージュ・紙、石橋財団アーティゾン美術館蔵 ©Kazuo Fukushima

要である。また、70年代半ば、福島はワックスを使ったコラージュ作品や新聞や雑誌の挿絵やカット等を手掛けるが、この作品も様々な試みのひとつと考えられる。

福島の作品は、概観してきたように、雑誌や新聞記事等で一時期盛んに議論され、女性作家であることに始まり、のちに作品の傾向が語られ、スタンピングによる作品を中心に認知されていたと考えられる。本稿はまず研究の基礎となる文献調査を行った。今後の研究においては、個別の作品分析に加え、実験工房のメンバーや彼女の精神的支えであった榎本和子をはじめ、周辺の間関係等掘り下げるべき課題は多くある。それらを今後の研究課題としたい。

引用にあたり、適宜旧字体は新字体に修正した。
作家名がない作品は福島秀子による作品である。

註

1. 『特集展示 | 福島秀子: クロニクル 1964- | OFF MUSEUM (MOTコレクション)』展冊子、東京都現代美術館 2012年2月
2. 『実験工房 戦後芸術を切り拓く』展カタログ、神奈川県立近代美術館他、読売新聞社、美術館連絡協議会、2013年。本文中にある実験工房での福島の活動については本書を参照した。
3. 中島泉「第5章 福島秀子の『探す』絵画と人間のイメージ」『アンチ・アクション: 日本戦後絵画と女性画家』、ブリュッケ、2019年9月、pp. 277-351
4. 寺門臨太郎編、西澤晴美「一九五〇年代の創作活動について—絵画、詩、オートスライド」『筑波大学アート・コレクション 石井コレクション 美をめぐる饗宴』、筑波大学出版会、2021年、pp. 323-345
5. 筆者は第74回美学会全国大会(2023年10月15日、於慶應義塾大学)において、口頭発表「福島秀子の抽象表現—円から青へ」を行った。作家の作品の様式変遷について概観し、福島の後期の青のシリーズについても分析した。それについては別稿改める予定である。
6. 岡本太郎「七耀会展」『美術手帖』14号、1949年2月、p. 62。他に福島について岡本は1955年『読売新聞』(12月11日、12面)で、「もっと激しい個性を—今日の新人・1955年展評」でも「福島秀子、漆原英子など今後の仕事に期待したいと思う」と言及している。
7. 西澤晴美、前掲書、pp. 325-326、中島泉、前掲書、p. 283。中島の指摘する展覧会での福島の写真は東京都現代美術館にも所蔵され、スクラップブックに岡本太郎の展覧会評とともに貼られている。
8. 佐波甫「記録 第十回美術文化展」『アトリエ』281号、1950年6月、p. 69
9. 江川和彦氏評より「アート・トピック」『美術手帖』81号、1954年5月、p. 91
10. 「福島秀子個展」『アトリエ』327号、1954年5月、p. 100
11. 植村鷹千代「福島秀子個展(タケミヤ画廊)」『みづゑ』585号、1954年5月、p. 61 記名の展覧会評うちで植村鷹千代によるものももっとも多く、現在確認できるもので大小含めて8本ほどある。
12. 瀬木慎一「幸福なシジフォス」『知性』2巻8号、1955年8月、p. 74
13. 「美術」『新文明』5巻12号、1955年12月、p. 49
14. 展覧会歴は『第12回オマージュ瀧口修造 福島秀子展』カタログ(佐谷画廊、1992年)を参照とした。これらの展覧会歴を書くために福島が作成したと思われる草案は東京都現代美術館に所蔵されている。
15. 瀧口修造「期待される人 福島秀子」『芸術新潮』7巻2号、1956年2月、p. 14
16. 瀧口修造「特集明日を期待される新人群 福島秀子」『美術手帖』120号、1958年1月、p. 47
17. 大岡信「福島秀子を発見する」『第12回オマージュ瀧口修造 福島秀子展』展カタログ、前掲書、p. 9
18. 中島泉は東京都現代美術館が所蔵する「アトリエにいる福

- 島秀子」の写真について、「この写真は、ある芸術誌の取材時に撮影されたと思われるもので、(中略)、そのとき書かれた新人評で著者は、福島が『美人』であるとわざわざ断っている。画面と呼応するかのような柄物のドレスを身にまとい、こちらを向いて立つ彼女の姿は、作品のつくり手であるにもかかわらず、絵画とともに鑑賞すべき対象でもあったのだ」と述べている(中島泉「福島秀子 「描く」から「捺す」へ 人間主義と身体表現への批判的实践」『美術手帖』73巻1089号、2021年8月、p. 30)。福島のみならず当時の女性作家へのルッキズムについては客観的に分析する必要がある、50年代後半から60年代頃の一般的言説について精緻にみることを今後の課題としたい。尚、該当の批評は安藤次男「新人 福島秀子」(『芸術新潮』11巻9号、1960年9月)である。
19. 中原佑介「展覧会週評 意欲的な「九州派」展 福島秀子の奔放なタッチ」『読売新聞』(夕刊)1959年8月28日、3面。プレミオ・リゾーネ展の選考は、瀬木慎一と瀧口修造であった、と浜村順が言及している(浜村順「7月のベスト8」『アトリエ』391号、1959年9月、p. 89)。瀧口修造はプレミオ・リゾーネ(リゾーネ賞)、イタリヤのミラノ市近郊にあるリゾーネ市で隔年毎に開催されるコンクールを指し、その詳しい経緯について自ら語っている(瀧口修造「プレミオ・リゾーネと日本の参加」『美術手帖』162号、1959年9月、pp. 140-143)。
20. 針生一郎「個展」『芸術新潮』10巻10号、1959年10月、p. 128
21. 中原佑介「福島秀子」『美術手帖』163号、1959年10月、p. 150。前掲の読売新聞夕刊記事において、中原は「『109』と『8』が、こんどの佳作である」と述べ、「作品109」を高く評価しているようである。
22. 植村鷹千代は、松村画廊の個展について、「墨象風」と「大作」の作品と区別し、双方に対し高評価で、墨象風の大作は「セイソで日本的体質の素直に出た佳作」とし、大作の方は「エナメルや油絵具などを混用した画面も、色彩が慎重に整えられて、大胆さや強さが粗暴に流れず、優しさと調和を備えている」と評している(植村鷹千代「福島秀子個展」『三彩』119号、1959年10月、p. 68)。墨象風のものとは図13《作品5》、大作は《ホワイトノイズ》や《作品109》《作品5》等を指すものと思われるが、明確な区別は不明である。尚、松村画廊展作は、《銀の絵》《ホワイトノイズ》《作品4》《作品8》《作品109》《作品5》(《作品4》《作品5》は千葉市美術館蔵)等である。
23. 福島作品は番外出品にあたるが、番外出品がなされたことを示す目録がアーティゾン美術館に残されている。出展作品は大阪会場の写真で《燦然たる飢餓》(富山県美術館蔵)が確認できる(『草月とその時代』展カタログ、芦屋市立美術館博物館、千葉市美術館、1998年、p.140)。
24. 大岡信「福島秀子を発見する」、前掲書、p. 10
25. ミシェル・タピエ、芳賀徹訳「第一回 日本旅行の精神的決済書」『美術手帖』134号、1957年12月、p. 99。タピエ自身も同文にて、「他方私は、日本滞在の冒頭から、福島秀子を知る機会をえた。(中略)まったく偶然に私は東京中央部のある画廊に入った。そしてひとつ文句なしに私を抱えてくる絵を見つけた。私は作者を知らなかった。それから数時間後、私は福島のアトリエにいた」と回想している。ただし、西澤は先の論文でこの作品を《ささげもの》だと断言できないと述べている。また、《ささげもの》がプレミオ・リゾーネ展以後一時期行方不明となり、1992年の佐谷画廊での個展まで世に現れなかったことを榎本和子との書簡により明らかになったと述べている。同作品がその後の批評に現れなかったのはそういった理由によるのだろうか。タピエならびにアンフォルメルに関しては、加藤瑞穂「日本におけるアンフォルメルの受容」『草月とその時代』展カタログ、前掲書、pp. 88-98に詳しい。
26. 江原順「福島秀子個展」『みづゑ』654号、1959年10月、p. 103
27. 山口勝弘「新技法読本『押す』」『美術手帖』161号、1959年8月、pp. 105-115。技法について、山口は、「新技法読本完『動きと記号』」を続編として記しており(『美術手帖』162号、1959年9月)、また、同年、同誌の「絵画の技法と絵画のゆくえ」(155号、1959年臨時増刊号)において、瀧口修造と山口勝弘の対談、山口勝弘の「技法の選択」が掲載されている。
28. 江原順、前掲書
29. スタンピングの最初期の批評のひとつは、高階秀爾による「福島秀子は銀地に近い黒い輪を押し並べ、」というものである(「前衛の旗手たち プレミオ・リゾーネ国内展」『読売新聞』(夕刊)、1959年7月17日、3面)。
30. 坂崎乙郎「意欲的な大胆さ 福島秀子展 自分のベースで沢田正太郎個展」『東京新聞』(夕刊)、1963年5月31日、8面
31. みづゑ賞の選抜については詳しくは、浜村順「第二回みづゑ賞」『美術手帖』177号、1960年8月、pp. 120-121、浜村順「第二回『みづゑ』賞選抜展」『みづゑ』664号、1960年8月、p.49
32. 今井俊満「パリ青年ビエンナーレ展をみて 老成した前衛絵画 日本側は“小細工”のきらい」『読売新聞』(夕刊)、1961年11月21日、7面
33. 安藤次男「新人 福島秀子」『芸術新潮』11巻9号、1960年9月、p. 188
34. 東野芳明「パンチュール・メタフィジックの旗の下に」『芸術新潮』11巻3号、1960年3月、p. 73
35. 東野芳明「福島秀子 球体の秩序 それは果してこわれるのだろうか」『日本読書新聞』1961年7月3日、1面
36. 円のモチーフならびに円の創出に関しては先に言及した西澤の論文に詳しい。尚、宮川の文章にも登場する福島作品の《黒い説話》の制作ノートは、東京都現代美術館に所蔵されており、宮川の引用と若干の違いがみられる。
37. 宮川淳「福島秀子・音響的な空間—アトリエでの対話」『美術手帖』224号、1963年8月、p. 26
38. (西)「今日の顔 福島秀子 十年の“純度”に花ひらく」『読売新聞』(夕刊)、1960年9月3日、4面
39. 「変位図 (信号柱・場所と公式)— (コラージュ)」『現代詩手帖』、1974年10月、臨時創刊号、pp.272-273

ビデオアートの展示と保存についての一考察：久保田成子《デュシャンピアナ：マルセル・デュシャンの墓》の展示についての報告

西川 美穂子

東京都現代美術館では、2021年、新潟県立近代美術館と国立国際美術館との共同企画¹により、「Viva Video! 久保田成子展」(以下、Viva展)を開催した。その後、同展出品作で、久保田の代表作の一つであり、ビデオアートの歴史においても最初期のビデオインスタレーションとして重要な《デュシャンピアナ：マルセル・デュシャンの墓》(1972-75/2019年)(以下、《デュシャンの墓》)[図版1]を収蔵した。



図版1 久保田成子《デュシャンピアナ：マルセル・デュシャンの墓》
1972-75/2019年
合板、モニター(枠付)11台、鏡、テキスト、シングルチャンネル・ビデオ、サウンド、(場合によりプロジェクション)
サイズ可変
東京都現代美術館蔵
「Viva Video! 久保田成子展」2021年、東京都現代美術館での展示風景
撮影：森田兼次

1975年のニューヨークでの個展のために制作された《デュシャンの墓》は、床から天井までテレビモニターを積み上げ、その機械部分を木製の立体で覆い、鏡を使って無限の映像の連なりを出現させたものである。久保田はビデオ彫刻を発表する際、空間に合わせて形を変えたり、映像メディアや機材をアップデートしたり、時には映像コンテンツを差し変えたりと、展示のたびに異なるバージョン²をつくっていた。久保田没後初の個展となった2021年の展覧会では、久保田の作品とその精神を継承する久保田成子ビデオ・アート財団(Shigeko Kubota Video Art Foundation)(以下、SKVAF財団)と協議し、過去の展示を参照しながら、巡回会場ごとに異なる展示方法を選択した。その過程は、メディアアートの展示と保存における様々な課題への一つの有益な取り組みとなった。本稿はその際の調査や再現の過程について報告するものである³。

1) 《デュシャンピアナ：マルセル・デュシャンの墓》(1972-75年)について

1970年代初頭、ビデオアート草創期のニューヨークで久保田は、アンソロジー・フィルム・アーカイヴズでビデオ・キュレーターを務めたり、自身ではシングルチャンネル・ビデオの制作やパフォーマンスをおこなったりしていた。しかし、彫刻科出身の久保田は、一方的にスクリーンを眺める上映形式に飽き足らず、映像にもっと造形的な要素を持たせたいと考えていた。そこで1975年、ニューヨークのザ・キッチンでの個展の機会を得た際には、映像を空間の中で体験するビデオインスタレーションとして、《ビデオ・ポエム》[図版2]と《デュシャンの墓》[図版1]を制作し、発表した。



図版2 久保田成子《ビデオ・ポエム》
1970-75/2018年
ジッパー付ナイロン袋、小型扇機、ブラウン管モニター、テキスト、シングルチャンネル・ビデオ
サイズ可変
久保田成子ビデオ・アート財団蔵
「Viva Video! 久保田成子展」2021年、東京都現代美術館での展示風景
撮影：森田兼次

久保田は、モニターの機械部分を布や木の彫刻で覆い隠し、モニターに映る映像のみを造形的に空間に配置した。観る人が画面の前に座り続けなければならない上映形式とは異なり、鑑賞者がいつでも自由にその周りを行き来し、眺めることができる。鑑賞者が能動的に、空間の中で電子的な映像と対峙することを可能にしたのである。これらのビデオ彫刻/インスタレーション⁴により評価された久保田は、同様に彫刻と映像を組み合わせた立体作品を同年と翌年のルネ・ブロック・ギャラリーでの個展で次々発表する。《デュシャンの墓》を含め、それらの「デュシャンピアナ」シリーズ(《ビデオ・チェス》、《階段を降り



図版3 久保田成子《デュシャンピアナ：階段を降りる裸体》
1975-76/83年
合板、ブラウン管モニター4台、テキスト、シングルチャンネル・ビデオ
180×90×170cm
富山県美術館蔵
「Viva Video! 久保田成子展」2021年、東京都現代美術館での展示風景
撮影：森田兼次

る裸体」[図版3]、《ドア》、《メタ・マルセル：窓》)で評価を得た久保田は、その後、欧米を中心に、ドクメンタなどの大規模な国際展に招待されるようになり、国際的な作家として活躍の舞台を広げた。

《デュシャンの墓》は、久保田にとって最初のビデオ彫刻であると同時に、複数性や永続性、時間の拡張、インタラクティブな要素など、その後の制作に通底する重要な要素を多く内包している。本作について、作家は次のように語っている。

「《デュシャンの墓》は)私の最初のビデオインスタレーションです。1974年にBob StearnsとCarlota Schoolmanが個展をやらなかとザ・キッチンに招待してくれました。その頃、ビデオインスタレーションを手がける作家はそれほどいなかったので、(ニューヨークでの)最初の個展で、私のビデオインスタレーションである《デュシャンの墓》を見せることにしました。私は、床から天井までの墓のタワーをつくり、床に鏡を敷きました。私にとって鏡は、デュシャンの精神を映し出すものであり、彼へのオマージュとして使っています。通常の室内で空間を考えるよりも、宇宙で考える方がより広い空間を意識できるのであって、そのためには鏡が有効です。鏡はビデオと似ています。ビデオもまた鏡のようです。だから、鏡とビデオの組み合わせはとても合うのです。」⁵

木材による立体構造は、ほかの「デュシャンピアナ」シリーズでも用いられ、久保田のビデオ彫刻を特徴づけている。素材として木材を選ぶことで、機械的な電子信号と有機的な自然物とのかけ合わせがおこなわれている。これらの立体構造物は、アーティストで当時、久保田の制作のアシスタントを務めていたアル・ロビンスによって制作された。ロビンスが手掛けた立体は、滑らかな表面と、ずれのない継ぎ目による鋭角な輪郭線を持っている。久保田はアメリカ産の松を好み、木目が見えるように、ニスを塗らない生木を用いた⁶。その木目は垂直方向に積まれたモニターと交差するように、水平に広がっている⁷。

《デュシャンの墓》は、マルセル・デュシャンへのオマージュという点でも、また、自身の過去の作品を素材とするという点でも、アプロプリエーション(流用)の要素を含んでいる。久保田

は1968年、デュシャンとジョン・ケージがチェスの対戦をするパフォーマンス/コンサート「リユニオン」を撮影し、1970年、その写真を元に私家版『マルセル・デュシャンとジョン・ケージ』[図版4]を制作した。そして、1972年、当時手に入れたばかりのポータパック(携行可能なビデオカメラ)を手に周ったヨーロッパ旅行でフランスのルーアンを訪れ、デュシャンの墓に1970年に制作した本を自ら供える様子を撮影した⁸。1975年に制作したビデオ彫刻《デュシャンの墓》では、1972年に撮影したモノクロ映像に色加工を施して、映像素材として使用している[図版5, 6]。映像には、久保田自身が墓標を読み上げる声や墓地での風の音などが入っており、インスタレーションに臨場感を与えている。このように久保田は、自身の過去の作品も素材とし、更新していった。この行為は、ビデオというメディアが持つ特性とも共通している。撮影した後、何年も経ってから作品化することが可能で、繰り返し同じ素材を使用したり、後から編集したりすることができるビデオの使用は、線的な時間からの解放を意図したとも言えるだろう。



図版4 『マルセル・デュシャンとジョン・ケージ』1970年
写真提供：新潟県立近代美術館・万代島美術館
撮影：辻美津夫



図版5, 図版6 《デュシャンピアナ：マルセル・デュシャンの墓》(1972-75年)のビデオスチル

墓というモチーフもまた、生と死を超えた永続性についての言及と考えられる。本作には、「それに、死ぬのはいつも他人」というデュシャンの言葉と「ビデオのないビデオ 死とのコミュニケーション」という久保田の言葉とが書かれたテキストがインスタレーションの一部として付され、時代を超えた二人の掛け合いが示される。作家は、1991年の回顧展「Shigeko Kubota Video Sculpture」のカタログで、本作について、以下の文章を寄せている。

「1972年、私はマルセル・デュシャンの墓に参った。私の青い本『マルセル・デュシャンとジョン・ケージ』を持っていて、とても風の強い日だった。パリからルーアンまで列車に乗って、それからタクシーで彼の墓地に向かった。女の人に「マルセル・デュシャンのお墓はどこですか?」と尋ねた。彼女は私を見て、「だれ、その人?」と言った。それから彼女は電話帳を開いた。私はとてもショックだった。たった一人で、ポータバックの重みが肩に食い込む中、広い墓地を長いあいだ捜しまわったあげく、ようやく兄ジャック・ヴィロンの墓の隣にあるデュシャンの墓を見つけた。マルセルの皮肉な墓碑に私は驚いた

……「D'ailleurs, c'est toujours les autres qui meurent.」デュシャン本人は死に対してクールで感傷を排した態度をとっていたけれど、私はとても心を動かされた。代々僧侶である父の実家は裏日本に寺を所有していたので、葬儀を目にする機会は多かった。よく寺の部屋で宿題をしたが、そこには亡くなったばかりの人の遺骨がしまっていた。しょっちゅう幽霊と遊んだものだ……そんな子供時代の思い出がどっと頭の中にひらめいて、私は『マルセル・デュシャンとジョン・ケージ』を墓の上に置いた。東洋の家族が、ご先祖様の仏壇に煎餅を供えるみたいに。」⁹

久保田は墓の形にも関心を持っており、自伝では、「小さい頃は寺で育ったからか、私には死というものは恐怖の対象ではなかった。この世から去る者たちの葬儀をいつもお寺で目にしていたので、死というものは身近な存在であった。それだからなのか、彫刻を専攻した私にとっては、墓の形態は特別の関心の対象であった。」¹⁰とも述べている。1984年にパートナーのナムジュン・パイクと共に韓国を訪れた際は、お椀をひっくり返したような半円形の墓が、山の中に自然と一体になっている様子に驚き、その場面はシングルチャンネル・ビデオ作品《ブローケン・ダイアリー：韓国への旅》(1984年)にも記録されている。さらに、その映像を用いて、1993年には、お椀型の墓にキラキラとした鏡の突起物が付いたビデオ彫刻《韓国の墓》へと発展させた。

1975年の《デュシャンの墓》の形状は、垂直であることが特徴的である。実際のデュシャンの墓石は水平に寝ているが、久保田は線的に進む時間に抗うように、それを垂直に立ち上げた。久保田は1970年代前半に行っていたビデオを使った展示やパフォーマンスで、すでに、マルチチャンネルで複数のモニター

を組み合わせることもおこなっていた。最初のビデオ彫刻として制作された《デュシャンの墓》では、モニターをただ積み上げるだけでなく、彫刻的な造形として構成することで、まっすぐに天井まで続く映像の連鎖を空間に出現させた。暗い部屋の中で同じ映像が床から天井までの縦方向に連なる上に、さらに床に鏡があることでリフレクション(反射)が加わり、イメージは終わりのないループを描き出す[図版7, 8]。久保田が「ビデオの時間」と呼ぶように、可塑性の高い、始まりと終わりのない時間が表されている。鏡は久保田が好んだ素材で、のちの作品でも多く使われており、作品の中に、繰り返しや増幅、反射、ループの要素をもたらしている。



図版7、図版8 久保田成子《デュシャンピアナ：マルセル・デュシャンの墓》1972-75/2019年
「Viva Video! 久保田成子展」2021年、東京都現代美術館での展示風景 撮影：森田兼次

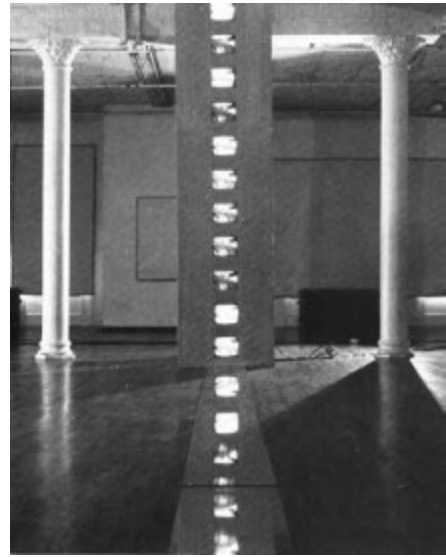
2) 展示の変遷

《デュシャンの墓》は、1975年、ニューヨークのザ・キッチンにて、久保田の渡米後初の個展で発表される。翌年のルネ・ブロック・ギャラリーでの個展など、1970年代、ほかの「デュシャンピアナ」シリーズと共にたびたび展示され、久保田のビデオ彫刻の評価を定着させた。1984年、ザ・キッチンで再展示が行われた際は、鏡やプロジェクションなどを加えられた更新版が展示されている。作家の死後、2019年にSKVAF財団が、素材の再制作を行い、作家の倉庫があるニューヨーク郊外のビーコンで展示した。同バージョンを日本における個展、「Viva Video! 久保田成子展」(新潟県立近代美術館、国立国際美術館、東京都現代美術館、2021-22年)で展示し、2023年、東京都現代美術館に収蔵された。以下は、現時点で判明している限りの出品歴である。

- ・「Video Poem by Shigeko Kubota」(The Kitchen, ニューヨーク、1975年5月30日-6月7日)
- ・Shigeko Kubota: Two Pieces」(Everson Museum, Syracuse, ニューヨーク、1975年11月25日-12月19日)
- ・「Two Installations」(and/or Gallery, シアトル、ワシントン、1975年)
- ・「Shigeko Kubota: 3 Video Installations. Duchampiana」(René Block Gallery, ニューヨーク、1976年1月24日-2月17日)
- ・「Living Video Environment Video Installations by Shigeko Kubota at her studio」(アンソロジー・フィルム・アーカイヴズによるThe Moving Image New York Cityの一部として、1976年4月1日-4月3日)
- ・「Women's Video Festival NYC」(Women's Interart Center, ニューヨーク)1976年6月10日-6月27日]
- ・「New York-Downtown Manhattan: SoHo-Berlin Festival」(Academie der Kunste, ベルリン、1976年)
- ・「New York - Downtown Manhattan: SoHo-Berlin Festival」(Academie der Kunste, ベルリン、1976年)
- ・個展(and/or gallery, シアトル、1976年7月23日-8月1日)
- ・「Duchampiana: 3 Video Sculptures Shigeko Kubota」(Long Beach Museum of Art, カリフォルニア、1977年9月18日-10月16日)
- ・「Shigeko Kubota 4 Video Sculptures: Duchampiana」(Japan House Gallery, ニューヨーク、1978年1月21日~2月3日)
- ・「Options 9」(Museum of Contemporary Art, シカゴ、1981年6月26日-8月23日)
- ・「Shigeko Kubota: Marcel Duchamp's Grave (Revived)」(The Kitchen, ニューヨーク、1984年12月18日-12月29日)
- ・「Shigeko Kubota Video Sculpture」(American Museum of Moving Image[MMI], ニューヨーク、1991年4月26日-9月15日)
- ・「クボタ シゲコ ビデオ インスタレーション(原美術館、東京、1992年1月18日-3月20日、MMIより巡回)
- ・「Shigeko Kubota: Restored in Beacon」(Mother Gallery, Beacon, ニューヨーク、2019年11月2日-12月15日)

・「Viva Video! 久保田成子展」(新潟県立近代美術館、国立国際美術館、東京都現代美術館、2021-22年)

【図版9~16】久保田成子《デュシャンピアナ：マルセル・デュシャンの墓》の展示風景



図版9 「Video Poem by Shigeko Kubota」(ザ・キッチン、1975年)での展示風景
Shigeko Kubota Video Sculptures (daadgalerie, 1981)より転載 Photo by Kathy Landman



図版10 「Video Poem by Shigeko Kubota」(ザ・キッチン、1975年)での《デュシャンの墓》と久保田成子
Photo by Mary Lucier



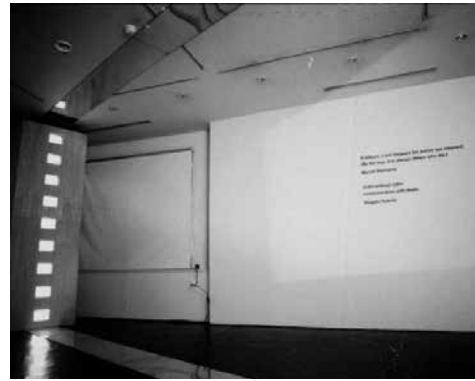
図版11 「Shigeko Kubota: 3 Video Installations. Duchampiana」(ルネ・ブロック・ギャラリー、1976年)での展示風景
Photo by Peter Moore



図版15 「Shigeko Kubota Video Sculpture」(American Museum of Moving Image[MMI]、1991年)での展示風景



図版12 ニューヨーク、ソーホーにある久保田とバイクの自宅兼アトリエ(現SKVAF財団)での展示風景、1976年頃
Photo by Peter Moore



図版16 「クボタ シゲコ ビデオ インスタレーション」(原美術館、1992年)での展示風景
撮影：内田芳孝



図版13、図版14 「Shigeko Kubota: Marcel Duchamp's Grave (Revived)」(ザ・キッチン、1984年)での展示風景
Photo by Peter Moore

3) 作品タイトルと制作年について

現在、《デュシャンピアナ：マルセル・デュシャンの墓》(*Duchampiana: Marcel Duchamp's Grave*)とされている作品は、1975年の初出時には、まだそのタイトルがなかったと推測される。少なくとも、「デュシャンピアナDuchampiana」のシリーズ名は、1976年のルネ・ブロックでの個展「Shigeko Kubota: 3 Video Installations. Duchampiana」で初めて名付けられた。ザ・キッチンでの最初の個展は「Video Poem」という展覧会名で、小杉武久のパフォーマンス作品《Anima / Chamber Music》(1962年)のために久保田が縫製した布とセルフポートレートの映像とを用いた同名の作品〔図版2〕と《デュシャンの墓》との2つのインスタレーション全体が「Video Poem」と題されていたようである¹¹。1970年代の展示では、「デュシャンピアナ」のシリーズ名は必ずしも作品タイトルの一部として記されているわけではないが、久保田にとって最初の包括的な回顧展となった1991年のアメリカン・ミュージアム・オブ・ムーヴィング・イメージ(以下、MMI)の展覧会カタログでは、シリーズ名が作品タイトルに含む形で記載されている。日本での個展、Viva展では、MMIのカタログでの表記を1980年代以降の作家の意図を反映したものと捉え、

これを踏襲した。なお、渡米後の久保田の作品タイトルは基本的に英語が原題であり、Viva展では、MMIの巡回である原美術館での回顧展や、その他の日本語文献を参照しつつ、新たな和訳をおこなった。

制作年についても同様に、MMIカタログを参照した。久保田は「19xx-xx年」というように、制作開始やアイデアができた年を最初に記し、制作が完了し発表した年や決定版ができた年をハイフンでつなぐという表記の仕方を選択している。Viva展では、SKVAF財団の意向の下、作家によるこの考え方を尊重して採用した¹²。《デュシャンの墓》の場合は、MMIカタログで「1972-75年」と表記されており、これは、作品の中で使用している映像が1972年に撮影したものであり、ビデオ彫刻としての形を持ったのがザ・キッチンでの発表の1975年であることを示していると考えられる。Viva展に出品し、その後、東京都現代美術館に収蔵されたバージョンは、2019年にSKVAF財団によって制作されたものであることから、制作年を「1972-75/2019年」としている。

4)SKVAF財団による久保田成子作品の再現

久保田のビデオ彫刻は、映像機材と立体構造物とで構成されるが、作家存命中から、展示の際には、既存の部材を輸送する場合もあれば、現地で制作される場合もあった。そのため、初出の展示で使用された部材がそのまま残されているとは限らず、展示ごとに調達できるもので構成されていた。よって、久保田作品においては、オリジナル/ユニークという概念は必ずしも当たらない。SKVAF財団は、当時を知る技術者らの経験や過去の展示の資料を基に、作品ごとに、現代における最適な展示方法を模索し、修復や再現をおこなっている。

《デュシャンの墓》の彫刻部分にあたる木の立体構造は、1970年代から使用されていたと思われる素材が作家の倉庫に残されていた【図版18】。しかし、古いために耐久性に不安があることと、表面の劣化が作品の美観を損なってしまうため、そのまま展示に使用することは難しい。SKVAF財団は2019年、Viva展の準備のために、《デュシャンの墓》を含む複数のビデオ彫刻の修復をし、久保田とパイクが使用していた倉庫のあるビーコンにあるMother Galleryにて再現展示をおこなった【図版17】。木材の修復や再制作はアーティストで大工のジョン・ライヘルトがおこない、木材の表面の仕上げはアーティストで家具の修復等もおこなっている田中和美が担当した¹³。数十年前の素材を実際に確認しながら、木目の状態や色味、表面の滑らかさを再現する作業がおこなわれた【図版19】。

映像を映す機材については、久保田のビデオ彫刻の多くで、制作当時、ブラウン管モニターが使われている。しかし、現在の展示において、ブラウン管の使用は、生産が終了しているため機材調達が容易でないことや、複数の機材の色味を調整するのが難しいこと、そして会期中に故障が多発することが予測



図版17 「Shigeko Kubota: Restored in Beacon」(Mother Gallery, 2019年)での展示風景



図版18 作家存命中に制作された《デュシャンの墓》の木製立体構造の一部



図版19 過去の部材(向かって右3つ)とそれを参照して制作された新規部材(向かって左2つ)

され、リスクが大きい。SKVAF財団は、そのようなリスクを排すため、Viva展において、機材部分が作品の一部を構成している作品を除き、ブラウン管に代えて液晶モニターを用いる選択をした¹⁴。使用する映像機材について、展覧会の準備段階初期には、ブラウン管を含め、日本での調達も検討されていた。最終的にSKVAF財団は、財団のあるニューヨークで再現や調整をおこなった上、展示状態を確認してから日本に輸送するのが望ましいと判断した。また、《デュシャンの墓》の東京都現代美術館での収蔵にあたっては、Viva展で使用した液晶モニターが納品されているが、機材の故障や将来的な陳腐化が起きれば、同等の機能を持つ別の映像出力機材に変更される。

久保田のビデオ彫刻で、木材による立体構造が箱の形態であることは、箱型のブラウン管をその中に仕込む目的から派生したものと言えるだろう。一方で、機材部分を覆い隠し、モニター部分のみを見せることで、空間の中で映像を立体的に体験できるようにしたことが久保田作品の特徴でもある。その点からも、展覧会において、映像の質を一定に保ち、安定して展示を継続させるため、液晶モニターを選択したことは、最善の策だったと思われる。ブラウン管から液晶モニターに変更した場合に生じる造形的な違いとしては、木製の立体構造に開いた穴からモニターをのぞかせる際、ブラウン管にある立体的な枠が液晶モニターにはないため、開口部とモニターとの間の距離が変わってしまうという点がある。それを回避するため、SKVAF財団はモニター周囲の枠を3Dプリンターで製作し、液晶に取り付け、ブラウン管の形状に近づけた〔図版20〕。

Viva展の作品設置に関しては、本来、SKVAF財団からディレクターのノーマン・バラード、アートディレクターのヨーヘン・ザウエラッカーおよび展示ディレクターのリード・バラードが来日し、現場の指揮を執る予定だった。しかし、世界的なパンデミックの時期にあたり、来日がかねわなかつたため、オンラインによる指示を受けての展示となった〔図版21, 22〕。すべての巡回会場で、日本での機材調達など、準備段階から携わっていた施工会社で技術集団のHIGURE17-15casが機材の設置をおこなった。



図版20 液晶モニターに、ブラウン管を模した枠を取り付けた様子

Viva展で使用した映像は、基本的にデジタル素材を用いている。久保田の映像は、撮影当時や初出時には、テープやレーザーディスクなど、時代ごとに異なる記録媒体が使用されてきた。一方で、作家はそれらの移行や変換をいとわなかった。現在、SKVAF財団は、継続的な展示と保存のため、随時、久保田の映像をデジタル化する作業を進めている。Viva展ではオンライン展示指導となったため、画面越しに色味の調整をすることはできなかった。バイクの作品制作に協力したことで知られ、久保田の展示のこともよく知る、エンジニアの阿部修也が東京会場に来場した際、映像の色味について助言を受け、それに基づいて調整をおこなった¹⁵。



図版21 Viva展(新潟県立近代美術館)での展示の様子



図版22 同会場での、オンラインによる展示指導の様子

5)《デュシヤンの墓》の展示に関する記録

a. モニターの数

本作は、床から天井までモニターを垂直に積み上げるという構造のため、設置場所の天井の高さによってモニターの数は異なる。制作直後の1975年と1976年を見ても、ザ・キッチンでは11台〔図版9〕、ルネ・ブロック・ギャラリーでは10台〔図版11〕、そしてスタジオで撮影された写真では12台〔図版12〕が使用されている。また、1991年から1993年にかけて開催された回顧展の記録でも、MMIでは11台であるが〔図版15〕、天井の低い原美術館では9台となっている〔図版16〕。

Viva展で展示し、東京都現代美術館が収蔵した2019年制作のバージョンでは、木製の構造が3つの構造(8台+2台+1台)に分かれており、8台、10台、11台のいずれかの展示が可能になっている。Viva展ではいずれの会場でも11台で展示した。東京都現代美術館の会場である企画展示室3階は、壁の高さが6.5mで、天井は吹き抜けになっているため9m近くある。そのため、11台分の高さ(約3.5m)では、モニターが天井まで積みあがっているように見えない。そこで、鑑賞者に建物の天井を意識させないようにするため、壁をグレーに塗り、部屋をより暗くした。本作のみの独立した空間をつくり、映像の連なりがつくりだす円環の中に鑑賞者が没入できるよう工夫した〔図版27, 28〕。

b.鏡の配置

現在、本作は、床に敷いた鏡と天井から吊り下げられる鏡とを向かい合わせに配置して展示される。これにより、映し出される映像が無限に増幅する効果が得られる。しかし、1975年のザ・キッチンでの初出をはじめ、1970年代の展示の記録写真でわかる範囲では、鏡は床のみにある[図版9～12]。よって、1984年にザ・キッチンで「Revived」と称して新たな展示をおこなった際、天井の鏡が加えられたと考えられる[図版13, 14]。記録写真では映されていないが、MMIのカタログの同作に関するテキストによると、この1984年の展示では、天井のみならず、彫刻の対面にあたる壁を含めた三面に鏡が配され、映像イメージが部屋を一周して見えたと記述されている¹⁶。

床と天井で向かい合わせる展示でも、鏡の長さは彫刻の高さと同じかそれ以上あると、映像の連なりが続いて見える。東京都現代美術館における収蔵では、Viva展で使用した、SKVAF財団が製作した金属の枠にミラーフィルムを張り込んだ鏡が納品されている。使用のたびに劣化する素材であるため、将来的には、同サイズで同様の機能を持つ部材を再制作して使用することが可能である。



図版23、図版24 「Viva Video! 久保田成子展」(新潟県立近代美術館、2021年)での展示風景
撮影：吉原悠博

c.オーバープロジェクション

本作では、プロジェクターによるオーバープロジェクションをおこなう場合がある。これも、1984年のザ・キッチンでの「Revived」にて加えられた効果と思われる¹⁷。1980年代、久保田はオーバープロジェクションを用い、より空間全体を意識したインスタレーションを制作するようになっていた。《デュシャンの墓》に関して、制作当時の70年代の状態を優先するのか、80年代以降の環境的な要素を取り入れるのか、展示に際しては検討が必要になる。Viva展では、SKVAF財団とキュレーターチームとで議論し、会場ごとに異なる展示を試みた。

新潟県立近代美術館で本作は、ほかのデュシャンピアニシリーズと共に展示され、部屋全体をインスタレーションと見ることができ、オーバープロジェクションをすることで、周囲の作品との調和が見られた¹⁸[図版23, 24]。一方で、オーバープロジェクションは、木製の立体構造の木目を覆い隠してしまい、1972年にデュシャンの墓を訪れた際の映像と、木でできた立体的な墓との重ね合わせという1975年制作当時の意図が見えづらくなる¹⁹。そこで、同会場では、プロジェクションのありなしを30分ごとに交互に展示する方法をとった。大阪の国立国際美術館では、後述するウォールテキストを見せることを優先し、オーバープロジェクションはおこなわなかった[図版25, 26]。東京都現代美術館の展示では、ほかの2会場とは異なり、独立した空間



図版25、図版26 「Viva Video! 久保田成子展」(国立国際美術館、2021年)での展示風景
撮影：福永一夫

で本作のみを暗い中で展示した。ビデオ彫刻最初期の様子を強調する意図で、オーバープロジェクションはおこなわなかった [図版27, 28]。



図版27、図版28 「Viva Video! 久保田成子展」(東京都現代美術館、2021-22年)での展示風景
撮影：森田兼次

d.ウォールテキスト

久保田のデュシャンピアナシリーズの特徴の一つに、映像と彫刻に加え、壁に文字として書かれる言葉のテキストが付される点がある²⁰。《階段を降りる裸体》[図版3]のように、彫刻的要素が強い作品では、展示の際には必ず、壁にテキストが付けられる。《デュシャンの墓》に関しては、それに比べてインスタレーションの要素が強いためか、作家は展示会場によって、ウォールテキストを付ける場合とそうでない場合があった。

D'ailleurs, c'est toujours les autres qui meurent.
(By the way, it is always others who die.)
Marcel Duchamp

Video without Video
Communication with Death.

Shigeko Kubota
《デュシャンの墓》のウォールテキスト

当時の文献によると、初出の1975年の展示では、鏡の続きの床にウォールテキストが付されていた²¹。また、1984年のザ・キッチンにおける「Revived」の展示では、両脇の壁にデュシャンと久保田のテキストがそれぞれあり、その上に2台のプロジェクターによるオーバープロジェクションがされていたという²²。いずれも、展示の記録写真には写っていないため、詳細な位置関

係などは不明である。1991年から92年にかけて世界巡回した回顧展の場合、アメリカン・ミュージアム・オブ・ムーヴィング・イメージ [MMI] では、外光の入る窓際に設置されており、記録写真を見る限り、ウォールテキストは付されていない [図版15]。同展が巡回した原美術館では、部屋の角を利用した展示となっており、一面の壁にデュシャンと久保田の文言の両方が、上下で記されている [図版16]。

Viva展の展示では、各会場で異なる展示をおこなった。新潟県立近代美術館では、当初、ウォールテキストを準備して試したが、空間内に複数のデュシャンピアナシリーズの作品があることや、さらにオーバープロジェクションも施していることから、展示全体のバランスを優先し、ウォールテキストがない展示にした [図版23, 24]。国立国際美術館でも、デュシャンピアナシリーズを一堂に会した展示で、本作を仕切る形での両脇の壁がなかったが、正面の壁に彫刻を挟んで左右にテキストを配すこととした [図版25, 26]²³。東京都現代美術館で本作は、両脇に壁がある独立した空間に展示したため、1984年の展示に倣い、両脇にデュシャンと久保田のテキストを向かい合わせて配置した。オーバープロジェクションはおこなわなかったが、グレーに塗った壁に黒い文字のテキストが見えるように薄く照明をあてた [図版27, 28]。

おわりに

機材を使用し、インスタレーションを組み合わせる作品の場合、展示によって素材が変化することがある。久保田成子の作品でも、作家自身が、時代や場所に応じた展示方法を選択しており、使われる機材や部材もそのたびごとに異なっていた。これらの作品の展示にあたっては、作品を構成する要素のそれぞれの成立過程や意図を調査し、判断する必要がある。その判断のために必要な情報として、一次資料として実際に使われた部材に加え、展示風景などの記録画像・映像、作家のインタビューや自筆テキスト、指示書やメモ、展示技術者や作品を知る関係者の証言などが重要である。ビデオアートを継続的に展示・保存するためには、物質の保存に限らず、のちの展示で適切な判断がおこなえるような情報を残すことが大切になる。そして、検証のための議論や知識の共有ができる場を広げていかなければならない。展覧会は、そのような検証の場の一つともなり得るだろう。展示のためにおこなった調査と検討の結果を記録した本稿が、のちの展示での判断の一助となれば幸いである。

Courtesy of Shigeko Kubota Video Art Foundation; © 2024 Estate of Shigeko Kubota

1. 企画は、濱田真由美(新潟県立近代美術館)、橋本梓(国立国際美術館)、西川美穂子(東京都現代美術館)、由本みどり(ニュージャージー・シティ大学准教授/ギャラリーディレクター)が協働でおこなった。
2. “edition”と区別し、SKVAF財団では、作品の核を同じにししながら、場所や時代によって異なる複数の作品について、“iteration”と呼んでいる。本稿では、日本語の文脈に合わせて、「バージョン」とする。
3. 拙文、西川美穂子「久保田成子のビデオ彫刻—過去からのメッセージを受け継ぐために」『Viva Video! 久保田成子』2021年、河出書房新社、pp.212-219では、久保田のビデオ彫刻作品についての考察をおこなった。
4. 久保田は意識的に「ビデオ彫刻」と称しているが、同時に「ビデオインスタレーション」の語も用いており、いずれも、ビデオ映像を立体造形として空間の中で見られるように制作することを意図していた。「ビデオ彫刻」の語の成立の経緯については、以下を参照のこと。橋本梓「久保田成子のサーキュレーション」『Viva Video! 久保田成子』2021年、河出書房新社、pp.227-231、p.227
5. Jeanine Mellinger and D.L. Bean, “Shigeko Kubota,” Interview in *Profile* (Video Data Bank)3, 6 (Nov. 1983), entire volume, p.13 (拙訳、カッコ内訳者補足)
6. 1983年に日本で制作された《階段を降りる裸体》(富山県美術館蔵) [図版3]では、ニスのような表面塗装が施されている。
7. 1981年の「マルセル・デュシャン展」(高輪美術館、西武美術館)にて、日本で最初に《階段を降りる裸体》を出品した際の指示書では、木目を横向きにするように図で示している。
8. 最初期のシングルチャンネル・ビデオ作品《ブローケン・ダイアリー：ヨーロッパで一日-halfインチで》(1972年)の最後にも、デュシャンの墓を訪れた際の同内容のモノクロ映像が使用されている。
9. *Shigeko Kubota: Video Sculpture* (American Museum of Moving Image, 1991) p.24 (訳：近藤学)
10. 久保田成子・南嶺鎮『私の愛、ナムジュン・パイク』(訳：高展峻)、平凡社、2013年、p.238
11. 発表当時に編纂されたビデオアートに関する本に、図版入りで久保田のザ・キッチンでの《デュシャンの墓》が掲載されているが、そのキャプション等でも、「Video Poem」のみ記載されている。*Art: an Anthology* (New York and London: Harcourt Brace Jovanovich, 1976)
12. ただし、明らかな間違いや表記ゆれがあるものに関しては、事実に基づく数字に変更した。
13. Jean-Marc Superville, ‘Shigeko Kubota: Restored in Beacon,’ *Art Valley*, March 19, 2020
14. 富山県美術館蔵の《階段を降りる裸体》に関しては、日本で用意したブラウン管を使用した。
15. 最初に展示を見た阿部は、モニターの映像が明るすぎ、白飛びしていることに気づき、久保田の作品は青や赤の色調の違いが明確で、インパクトが強かったと指摘した。阿部の助言に基づき、本展での映像設置を担当した岸本智也が再調整をおこなった。
16. *Shigeko Kubota: Video Sculpture* (New York: American Museum of Moving Image, 1991), p.24
17. *Ibid.*, p.24. 1984年の展示では、二つのカラープロジェクターで、両脇の壁のウォールテキストに重なるようにオーバープロジェクションがおこなわれたと記述されている。1970年代の展示では記録されていないし、プロジェクターの普及時期からも、1984年の展示で初めてオーバープロジェクションが加わったと考えるのが妥当だろう。
18. 1980年代以降の久保田の展示をおこなってきた、財団のザウエラッカーの指導のもと、エンジニアの岸本が設置をおこなった。4：3のプロジェクター1台で、彫刻部分の上下いっばいに合わせ、エッジはやわらかく、真正面から映し出す。ただし、天井の鏡によって影ができてしまうため、調整が必要である。モニターの映像と同期させるのが望ましいとのことだったが、機材の都合でかなわなかった。
19. 80年代以降の展示で実際に多くのオーバープロジェクションを手がけてきたザウエラッカーは、展示する場所の空間に合わせた柔軟な展示がふさわしいという意見を持ち、年代の異なる複数のデュシャンピアナシリーズの作品が展示されている部屋でのオーバープロジェクションを提案した。一方で、ノーマン・バラードは、初出時の作家の意図や、彫刻部分の木の質感を損なわずに見せることの重要性を説いた。
20. ウォールテキストの言語は基本的に英語が用いられるた

め、Viva展では和訳を解説キャプションやハンドアウトに記載した。文字のサイズやフォントの規定はないが、久保田の作品では、過去の展示の資料を参照しながら現地制作される。基本は白壁に黒字だが、黒い壁に白い文字の展示記録も存在する。70年代は、スライドによる投影で文字を壁に映していたが、やがて切り文字で壁に貼られるようになった。Viva展でも、基本的に切り文字を用いたが、東京都現代美術館での《ビデオ・ポエム》の展示で、初期の投影の様子の再現をおこなった【図版2】。

21. John Hanhardt, “Video / Television Space,” *Video Art: An Anthology* (New York and London: Harcourt Brace Jovanovich, 1976), pp. 223–224.

22. MMI, *Op.cit.*, p.24.

23. この方法は、過去の展示の記録には存在しないが、SKVAF財団との協議の中で適切と判断した。

「あ、共感とかじゃなくて。」展における、 展覧会鑑賞のための安心のデザイン

八巻 香澄

東京都現代美術館で2023年7月から11月にかけて開催された展覧会「あ、共感とかじゃなくて。」展では、来場者の心理的安全性を高めることを目的に、聴覚過敏の人に向けた耳栓の配布、感覚特性のある人に向けたフィジレット・トイの貸し出し、そして見通しが立たないことで不安を感じる人に向けた資料「展示室での過ごし方」「展覧会の楽しみかた」の公開を行った。いずれも当館では初めての試みであったが、実際に利用した方から喜んでいただけた感触があった。本稿では、今後もよりインクルーシブな美術館を目指す上での参考として、この試みを記録しておきたい。

「見知らぬ誰かのことを想像する展覧会」

この展覧会は、当館で10年以上継続して行ってきた「こども展」という枠組で企画された。こども展とは、こども(18歳未満)を含めた現代美術エントリー層、つまり現代美術の展覧会というものにあまり慣れていない人に足を運んでもらい、その楽しさを知ってもらうことを目的とした展覧会である。従来は未就学児や小学生をメインターゲットとし、おしゃべりをしてOKな明るい雰囲気の中、観るだけではなくて触ったり動かしたりというインタラクティブな要素のある展示が多く開催されてきた。しかしコロナ禍を経た今回は、触ることや喋ることを制限されてきた数年の後、大人以上に傷つくことが多かったであろうこども達に向けて、ゆっくりと心のケアをするような展覧会を開きたいという思いがあった。

「こども達」として筆者の念頭にあったのは、例えばコロナ禍休校の後に学校に行けなくなってしまった人¹、マスクが必須でなくなっても外すことができないほどマスク生活を内面化させた人²、家族全員がステイホームしている中で行き場のない思いに苦しんでいた人、家から出るしかなかったト一横キッズやグリ下キッズ³のことであった。「あ、共感とかじゃなくて。」という展覧会タイトルは、10代のこどもたちが保護者や教師などの大人たちに向けて「何も分かっていないくせに、共感しているつもりになってほしくない。勝手に決めつけないで。」という気持ちで発する言葉をイメージしてつけた。

「共感」をキーワードとしたのは、10代が仲間同士の同調圧力にさらされやすく、家族や友人などの人間関係に悩むことの多い年代であるからである。教育の中で「他の人の迷惑にならないように」「周囲を慮って」が強く規範化され、自分の感情をきちんと認識することさえ難しくなっていることも多い。優しさや

思いやり、仲間意識などポジティブな感情を生むとされる「共感」だが、それが行き過ぎると同調圧力や、共感できない相手に対する排除や分断につながるというネガティブな面もある。「共感」について改めて考えるこの展覧会のメッセージは、自分の感情を大切にしてほしいということ、そして自分が共感できる範囲の外側にも誰かがいることを知ってほしいということだ。タイトルは強い拒絶をイメージさせるが、目指したのは来場者が安心して自分の感情を肯定できる展覧会である。

それぞれのアーティストの作品からは、元気に学校に通っているこども達(もしくは元気に仕事に通っている大人たち)の目には、日ごろ見えていないかもしれない人たちの存在が伝わってくる。有川滋男が当館で制作した新作には、外国人技能実習生として日本で働く女性たちが出演してくれている。山本麻紀子の作品は、崇仁や東九条という被差別や抑圧の歴史を持つ地域に暮らす人々との関わり合いが根底にある。渡辺篤が手掛けるアイムヒア プロジェクトは、ひきこもりの当事者たちと丁寧に関係性を築いた上での作品制作を行っている。武田力の伝統芸能の継承プロジェクトからは、社会構造が大きく変わってしまったコミュニティをどう存続させるのかという問いが立ち上がる。そして中島伽耶子の作品には、トランスジェンダーの人たちを象徴する旗がひっそりと置かれている。作品を一見しただけでは、そうした人たちの存在には気が付かないかもしれない(作品解説で明示されているのは渡辺篤の作品と中島伽耶子の作品だけである。)が、現実にあるソーシャルイシューへの気づきにつながればということも意図している。そこから考え出されたキャッチコピーが、「見知らぬ誰かのことを想像する展覧会」である。

そのため「見知らぬ誰か」のことを考える取り組みを、数々行った。10代の若年層や日本在住の外国人のことも想定して「やさしい日本語」に準じた形で解説文を書き、小学校4年生までに習う漢字以外にはすべてルビをつけた。聞こえない人・聞こえにくい人に向けては、手話による展覧会解説動画を展示室内に設置したモニターで流した他、手話による各作家の解説動画はウェブサイトアップした⁴。また、夏休みから2学期にかけてという時期⁵に開催していることも踏まえ、不登校生や行きしぶりの子達に心理的負担をかけないように、中高生料金の適用に学生証の提示を不要とした他、小学生も保護者の同伴なしで入場できることとした⁶。

そして筆者がこの展覧会を観てほしいとひそかに想定していたのが、「脳機能の特性として他者への共感性が低い人」である。一般的に社会性および対人コミュニケーションに困難を抱えることで定義される自閉スペクトラム症(ASD)のある人は、共感性が低いと言われ、共感について論じた書籍でもよくそのことが言及される。確かにASDのある人は、定型発達者と同じような「共感」は行わないのかもしれない。ASDのある人の40%はアレキシサイミア(失感情症)を程度の高低もあるが併存しており、この症状を持つ人は他者に対する情動的共感(エモーショナル・エンパシー)をしにくい。そしてアレキシサイミアを持たない60%についても、自分と同じくASDのある人に対しては認知的共感(コグニティブ・エンパシー)を示すが、マジョリティを占める定型発達者に対して認知的共感することは難しく、また共感をしたとしても、それが具体的な援助行動(手助けをすとか、「大丈夫?」と声をかけるなど)を誘発しにくい⁷。こうした特性を持つ人にとっては、「共感が良いもの。共感する人が正しい人」という社会規範は、とても苦しいのではないか。ASDや神経発達症(発達障害)といったラベルの有無は関係なく、そうした特性や気質をもった人はいるに違いない。

「あ、共感とかじゃなくて。」というタイトルは、共感がコミュニケーションの中心にあるマジョリティだけではなく、そもそも共感をしにくい人に対しても、生きづらさを軽減するメッセージになりうるのではないか。世の中には「共感が得意で好きな人」、「共感が良いものと思っているが、時々苦しいと思っている人」の他にも、「なかなか人から共感を得られず、誰かからの共感を切望している人」、「共感で傷ついたことがあって、共感自体が嫌いな人」、「共感したいわけではないのに、してしまう人」「共感という感覚自体が理解できないが、それが世間から求められていて苦しい人」など、様々な人がいる。それを明確に意識して展示室入口に掲示したステートメントには、どのタイプの人でも「自分はここで想定されていない」と疎外感を感じないよう、「共感をしなくてもだいじょうぶだよ」と書いた。

しかしその時点で「他者への共感をしない人」の存在を知識としては知っていながら、具体的に思い浮かべられる顔がなく⁸、どこか現実味が無い存在のように考えていたのかもしれない。



図1 展示室入口のステートメント Photo: ookura hideki | KUROME photo studio

実際に訪れた「他者への共感をしない人」

そんな筆者の意識を変えたのは、展覧会が始まって見えてきた来館者の声である。本展ではアトリウムという天窓のある吹き抜けの空間を「空をながめる野原」と名付け、ゴロンと横になって空を眺めたり、関連図書をパラパラと眺めたり、おしゃべりしたりできる休憩スペースとしていた。そこに、空の写真が印刷された紙を置き、「共感」について思うことを書いて自由に貼ってもらうコメントウォール⁹を設置していたのだが、そこには出口で回答する展覧会アンケート以上に、パーソナルな思いが書き残された。その中に「ASDだから共感はいらないけど、それでもみんなのことが好きだよ」という書き込みがあった。ASDは他者への共感性が低いと言われており、自身もそれを自覚して受容しているが、それは他者への愛情とは別であることを表明している、美しいコメントであると感じた。展覧会がはじまる前は「具体的に思い浮かべられる顔がない」と思っていたのに、ここに実際に「他者への共感をしない人」が足を運んでくれているということが、ようやく実感できたのだ。



図2 アトリウムの「空をながめる野原」の様子。他の人のコメントを熱心に眺める来館者たち

さらに9月28日に行った関連プログラム「共感オフ会」という会では、筆者がファシリテーターを務め、15名ほどの参加者で車座になって対話を行った。その場で行われた参加者2人のやりとりは、「共感」の限界を浮き彫りにするものであった。

参加者Aさん(20代くらいの男性)「ぼくは、共感ってしないんですよ。他の人の気持ちが分かるってどういうことなのか分からないんです。」

参加者Bさん(50代くらいの女性)「私は共感性が高いというか、共感するのが比較的得意なんですけど、他人に共感ばかりしていると、辛いことも多くて、生きづらさを感じることもあります。他人に共感をしないのであれば、そういう生きづらさを感じることはないの、楽でいいんじゃないかなと思うんですが、どうですか?」

参加者Aさん「……そういう意味では、共感をしないというのも、めちゃくちゃ生きづらいです。他の人の気持ちが分からないから、ずっと一緒にいてくれる友人もいません。他の人の経験から学ぶこともできないから、色

んな感情とか経験が足りないという気もしていて……。他の人と同じペースで歩けていない、いつも置いてきぼりの感覚があります。」

この対話の中でBさんが何を思って発言されたのか、筆者の視点から推測してみる。Bさんは自身を「共感するのが得意」と評しているが、おそらく同質性の高い人間関係の中で情動的共感(エモーショナル・エンパシー)が発揮されてきたのだと思われる。その人間関係の中に登場することのなかった「他者への共感をしない人」Aさんに出会った時、Bさんは無邪気に「共感性が高い自分は辛いものだから、共感性が低い人は楽なのでは」という思い込みを発露してしまったのではないだろうか。年齢やジェンダーの違い(その場には女性参加者が多かった)も作用してしまったのかもしれない。それは、自分とは異なる他者に対する無理解、いわゆる認知的共感(コグニティブ・エンパシー)の欠如そのものである。他者への共感をする人がマジョリティで、共感をしない人がマイノリティであるとするならば、マジョリティはマジョリティ同士で共感をしているだけで、マイノリティのことまで共感できるわけではないのかもしれないということを強く意識する体験であった。

Aさんにはそれに対して、論破しようという雰囲気でもなく、淡々と自分の感覚について言語化し、その後も対話の中で重要な発言をたくさんしてくれた。AさんがASDなどの障害や病気をもちだったのかどうかは、ご本人が言及していないので分からない。しかし、そのような特性を持つ人が実際に来てくれているという事は、確かである。

それでも美術館から遠くにいる人たち

そんな中で筆者の背中を押したのは、Webマガジン『Artscape』に掲載された、田中みゆき氏の論考「それでも美術館から遠くにいる人たち¹⁰」である。本展に展示された渡辺篤(アイムヒア プロジェクト)の《ここに居ない人の灯り》の写真が使われたこの記事では、本展の関連プログラム「アーティストと一緒に作品を見るツアー(不登校編)」[「アーティストと一緒に作品を見るツアー(ひきこもり編)」を紹介してくれている。これらは、ひきこもり経験のあるアーティスト渡辺篤の提案により、NPO法人全国不登校新聞社と一般社団法人ひきこもりUX会議の協力を得て、他の来館者のいない休館日に実施した。不特定多数の人がいる環境が苦手であったり、学校に行っている/仕事に行っている「普通」の人と一緒に空間に身を置くことにハードルを感じる人がいることを想定して、静かな休館日に行くことにしたのだ。田中氏はこのプログラムについて、情報だけではなく体験を保障するアクセシビリティとして評価してくれた。手話通訳や点訳ガイド、やさしい日本語などの情報保障がミュージアムなどの文化セクターで整ってきた現在でも、来場までの心理的なハードルを下げる試みはまだ多くはない。であるならば、「見知らぬ人のことを想像する展覧会」である本展

で、もっとできることがあるのではないか。

ちょうど前述の「アーティストと一緒に作品を見るツアー(ひきこもり編)」の参加受付中であり、この申込みフォーム¹¹の備考欄で懸念事項や必要なサポートを問うたところ、その答えが具体的に何をすべきかを示してくれた。「疲れやすいので椅子を用意してください」「過集中を起こし、頭痛をおこしたり疲労でぐったりしてしまいます。移動が遅くなるとツアーについていけなくなる可能性があるので、可能であれば、車椅子を用意してください」「聴覚過敏で耳栓を装着しているので、聞こえづらいことがあります¹²」「統合失調症と鬱を患っていて、たいへん緊張しやすいです」「展示室に何があるか分からないので、もし順番があるなら最後に入りたいです」本展は椅子やソファが多く設置されており、高齢者やヘルプマークをつけた方など必要そうな人がいらした場合には、折りたたみ椅子をおすすめする運用としていたが、「折りたたみ椅子を貸し出ししている」ということを明記はしていなかった。しかし、座れるかどうかを不安に思う人がいるのであれば、折りたたみ椅子と車椅子の貸し出しがあると美術館に来る前に知れることが重要である。聴覚過敏の人や、何があるのか分からないことに対する不安感が強い人が来ることも分かった。ひきこもりの原因は人によってさまざまだが、神経発達症群(発達障害や知的障害)、精神疾患や、そこから起因する二次障害(対人恐怖や不安、抑うつなど)が、ひきこもりにつながることもある。メッセージを書いてくれた人にそれらの障害があると断じるわけではないが、可能性のある障害や特性について知り、彼らの不安感を少しでも減らす必要があると考えた。

そのため、会期中にすぐに着手できることとして、田中氏の論考でも紹介されているセンサーキットの貸し出しとソーシャル・ナラティブを参考に、本展では耳栓の提供と、フィジレット・トイの貸し出しと、事前資料の公開を行った。

(1) 耳栓とフィジレット・トイ

センサーキットというのは、ニューロダイバーシティの考え方をバックグラウンドとして、ASDや注意欠陥・多動症(ADHD)などのある子どもを対象に、欧米のミュージアムや劇場で貸し出しされる、様々なツールが入った小さなバッグ(トートバッグやリュックサック)のことである。もともとワークシートや画材、虫眼鏡などのツールをリュックサックにつめて家族連れに貸し出すキットが一般的であるため、その定型発達の子ども向けのキットを、さらに広範な子ども向けに展開したものであろう。中身は施設にもよるが、定型発達の子ども向けのツールに加え、イヤーマフ、サングラス、ウェイトベストやひざかけ、フィジレット・トイ、ぬいぐるみ、砂時計、コミュニケーションカードなどである。イヤーマフは聴覚過敏、サングラスは視覚過敏による辛さを軽減する。ウェイトベストやひざかけは、重さや圧力を加えることで、感覚統合を養い、不安感を和らげ集中力を高める支援用品である。フィジレット・トイやぬいぐるみは、手の感覚を使うこと

でストレスを軽減する。砂時計は気持ちの切り替えが苦手な子どもに向けて、「そろそろ次の展示室に行くよ」などの声掛けをするときに使用し、コミュニケーションカードは行動の見通しを立てる視覚支援に使用する。このうち、コストや運用を考慮して、耳栓とフィジレット・トイを導入することにした。

聴覚過敏対策については、例えば騒音や環境音への対策としてノイズキャンセリングヘッドフォンや、音響外傷を抑えるための音楽ライブ用耳栓など、さまざまなグッズがある。特別支援学級の子どもが着用することのあるイヤーマフも、その一つである。貸出式だと消毒などの運用を検討する必要が出てくること、そしてどれだけ需要があるか分からないことから、今回は安価な使い捨て耳栓を提供することにした。聴覚過敏という自覚があれば自前のもを持っているとも考えられるが、必要があっても忘れてくることはありうる。むしろ、美術館は静かな環境だというイメージから、耳栓は不要と判断して持参しない可能性もある。しかし本展は音の出る映像作品が多く、様々な作品の音がまじりあって聞こえるように設定していることから、辛さを感じて急に必要になる人もいるかもしれない。

耳栓を提供することにスムーズに踏み切れたのは、本展ではそもそも聴覚障害のある人に向けて、セリフのある映像作品にすべて日英バイリンガルの字幕をつけており、遮音性の高い耳栓でも鑑賞体験をあまり妨げない状況が整っていたことにもよる。(特に有川滋男の作品に関しては、鼻歌や環境音・作業音についても言及するクローズドキャプションをつけた。また、山本麻紀子と中島伽耶子のセリフのない映像作品に関しては、どのような音が流れているかをキャプションに記していた。)

提供方法は、チケットを確認するカウンターと、たくさんの音が聞こえてくる展示室の2か所で、スタッフに声をかけていただきお渡しするという形とした。実は提供開始初日には、箱に入れておいておき「必要な方はお持ちください」という形にしたが、思った以上にすぐにはけてしまい、本当に必要な人の手に渡ったのが心もとなかった。そのため、翌日からはスタッフに声をかける方式に切り替えた。聴覚過敏の人に向けてのものであることが分かるように、また聴覚過敏という特性があることを知ってほしい気持ちもあり、掲出した看板には「聴覚過敏の保護用」シンボルマーク(公的に規格化されたマークではなく、意味の周知を目的として設計されたもの。株式会社石井マークが無償でデザインを公開している)を添え、「音の出る作品を展示しています。(一般的な聴覚の方にとって大きな音ではありません。)聴覚過敏などにより、鑑賞が難しい方のために使い捨ての耳栓を用意しております。」とした。耳栓の配布数は、9月末から会期終了までに41個、おおむね1日1個であったが、アンケートには「耳栓がもらえて安心して鑑賞できた」「自前の耳栓を持ってきていたが、配慮があることで嬉しかった」といった声があった。



図3 耳栓とフィジレット・トイについて案内する看板。実物を貼り付けている



図4 貸し出しをしたフィジレット・トイ

フィジレット・トイという言葉は、耳慣れない人もいるかもしれない。2016年頃にアメリカで流行し日本でも販売されていた「ハンドスピナー」も、フィジレット・トイの一種である。フィジレットとは「むずむずする」という意味だが、手を動かしたり触覚的な刺激があるほうが集中できる感覚特性のある人にとっては、むずむずする感覚を抑えてクールダウンするためのツールを指す。多くの定型発達の人にとっては、手を動かして何かをもてあそぶことはむしろ集中力を妨げてしまうため、おもちゃの類を学校に持っていくことは禁止されているが、感覚特性によってはむしろ安心して集中するために必要なツールとなるのだ。フィジレット・トイには様々なものがあり、上述のハンドスピナーや、小さなボタンがたくさんついたフィジレット・キューブ、ぐねぐね曲がったパイプを握って変形させるタングル、ストレスボール、スクイーズ、シリコン製のボタンを押し込むポップイット、スライムなどがそれにあたる。ねり消しゴムや小石、マジックテープや布の切れ端をフィジレット・トイとして使う人もいる。ペンまわしや、ボールペンの頭をカチカチさせる、梱包用エアパッキンを潰すなどの行動も同様であるが、操作する際に手元を見て意識する必要のないことが重要である。

今回展示室内で貸し出しをしたのは、クッシュボールと呼ばれるシリコン製の伸縮性の高い糸を束ねたボール(握ったり、糸をひっぱって伸ばしたり、お手玉のように投げたり転がしたりし

て使用する)と、スパイキー・センサー・リングと呼ばれるステンレス製ワイヤーをコイル状に巻いたものを丸くして指輪にしたもの(指にはめたまま移動させたりまわしたりして使用する)、そして砂時計である。さまざまなフィジエット・トイがあるが、展示室内で使用することを考え、作品にぶつかって破損させたり、落として床に当たった時に大きな音を立てたりする心配のないもの、そして清掃や消毒のしやすいものを選定した。こちらはチケットを確認するカウンターで貸し出しし、展示室の出口にいるスタッフに返却してもらって運用とした。少し頭を悩ませたのは、どのように案内するかということである。必要な人の目には留まってほしいが、必要のない人に借りていかれては、逆に鑑賞への集中を妨げることになる。そのため、クールダウン用であることを前面に押し出し「感覚特性によって、何かを触っているほうが落ち着く方には、クールダウンのためのフィジエット・トイをお貸しします。」と掲示した。知らない人にはなんのこともわかりづらいかもしれないが、感覚特性があることを自覚しておりクールダウンが必要な本人に伝わる表現を心掛けた。

(2) ソーシャル・ナラティブに準じた事前資料

ソーシャル・ナラティブとは、ASDを主とする神経発達症(発達障害)の子ども達に社会的な場面において「適切」とされる行動を教える教材のことである。子どもの発達レベルにあわせて教師や保護者などによって書かれ、理解を補助するためのイラストや写真が添えられる。初めてその場所を訪れる人や、認知症の人にも有効であるとされている¹³。物語を使った支援方法としては、アメリカの神経発達症(発達障害)の子ども達に向けた教育の専門家であるキャロル・グレイが開発した「ソーシャル・ストーリー™¹⁴」という名称がよく知られているが、本稿では一般名称として「ソーシャル・ナラティブ」を使用する。

美術館のソーシャル・ナラティブの日本での先駆的な事例としては、2021年から「三重県立美術館ソーシャル・ガイド¹⁵」を公開している三重県立美術館がある。同館の鈴木麻里子氏は2019年に文化庁の在外派遣研修でニューヨークを訪れ、さまざまなミュージアムのアクセシビリティ・プログラムを調査してきた。文化庁の「学芸員等在外派遣研修実施報告書¹⁶」や「海外博物館だより メトロポリタン美術館における自閉スペクトラム症のある人々に向けた取組¹⁷」などで、アメリカの多くのミュージアムが制作しているソーシャル・ナラティブについて報告しており、それがソーシャル・ガイド制作にも活かされている。同館のウェブサイトでは、ソーシャル・ガイドについて以下のように説明している。「コミュニケーションを苦手とし、初めての場所には不安を感じやすい発達障がいのある人(主に自閉症スペクトラム障がいのある人)のためのソーシャル・ガイド(コミュニケーションの習慣や暗黙の了解を平易な文章や写真・イラストで説明したものを)、三重県自閉症協会の全面的な協力を得て開発した。」制作に際して、自閉症当事者の家族と協力して、様々な当事者を考慮しながら、言葉づかいや図示の方法、フォントや

文字サイズを選択など、細かく検討を行ったという。内容は、美術館の建物が見えてきたところから始まっており、チケットの買い方や展示室内の約束事、スタッフの見分け方(監視スタッフとボランティアスタッフは名札ストラップの色が違うなど)、多機能トイレの場所などが紹介されている。

2023年には国立アトリサーチセンターが、全国に7館ある国立美術館の「Social Story はじめて美術館にいけます。¹⁸」を公開した。当事者や医療関係の専門家の協力を得て制作したというこのソーシャル・ストーリーは、主に神経発達症(発達障害)の人をサポートするツールとしながら、「障害がある人に限らず、美術館に行ったことがない人、行くことに不安を感じる人など、どなたでも活用できます。」と対象を広げており、「美術館ってどんなところ?」「美術館へいくまえに」と、ウェブサイトを活用して展覧会情報を得るところからスタートしている。

また、ユニバーサルミュージアムの取り組みを継続的に行っている徳島県立近代美術館でも、美術館へ行く前に見るウェブサイト「イテミヨ itemiyo¹⁹」で、美術館へのアクセスや館内の様子を、写真のスライドショーやビデオで詳細に紹介している。これは2020年度「アクセスアートプログラム・オンライン」試行事業(特定非営利活動法人エイブル・アート・ジャパン)の勉強会をきっかけに立ち上げたものだという。多目的トイレやスロープなどの位置を示したアクセシビリティ・マップは備えている美術館も多いが、ここではさらにトイレのドアが内開きか外開きかなど、身体を自由に動かせる人には気にならないような着視点も示されていて、非常に参考になる。

筆者もソーシャル・ナラティブについては以前から知ってはいたが、実際に自分で使用してみて、その恩恵にあずかったと感じたのは、2022年に訪れたドイツのカッセルで行われた国際芸術祭「ドクメンタ15」であった。この時ガイドブックはドイツ語版と英語版の他、それぞれの「読みやすい(easy-to-read)版」が用意されていた。読みやすい版は、インクルージョン・ヨーロッパという国際組織による知的能力障害者に向けた情報提供のガイドライン²⁰に沿って制作されており、Easy-to-Readのロゴもついている。最初のページには、「このブックレットは一度ですべてを読む必要はありません。自分のペースでゆっくり読んでいいですよ。」と書いてある。

通常の英語版と読みやすい英語版を見比べてみると、ガイドブックのサイズは同じだが、文字のサイズや行間の取り方が全く違う。通常版はセリフ体フォントで文字量が多いが、読みやすい英語版はサンセリフ体フォントで、難しい単語は色を付けて解説を添えるなどしており、文字量も少なく、余白も多めにとっているため、一目でページ全体の内容が読み取れる。街中に散りばめられた各展示会場について、通常版では細い線の図面がスタイリッシュに描かれ、そこに展示されている作品のアーティストの名前がプロットされているが、読みやすい英語版では各会場の外観の写真があり、展示会場の図面はない。展示しているアーティストの名前もすべてが書いてあるわけではなく、数人についてアーティストの顔写真と、どんなテーマなのかとい

う解説がついている(逆に全く紹介されないアーティストも多いということになる)。また、多目的トイレや飲食物の販売の有無などの情報も、ピクトグラムで示されるだけではなく、文字でも書かれている。通常版と比べて圧倒的に情報量が限られているため、詳細な地図、展覧会のコンセプトや経緯などについては、読みやすい英語版には含まれていない。しかし、初めて訪れる場所でここでは何をすべきなのかを理解できるという点では、こどもやドイツ語・英語が得意ではない人にも非常に有効であると感じたし、何より自分が歓迎されているという安心感を得られた。

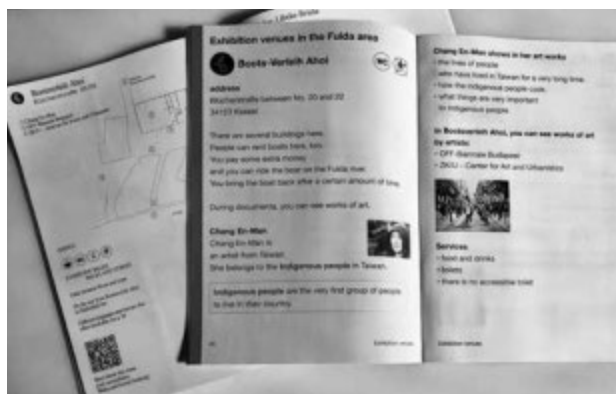


図5 ドクメンタのガイドブック。左が通常の英語版、右が読みやすい英語版。文字サイズやフォントが全く違うのが一目で分かる。



図6 地図のデザインも、通常の英語版と読みやすい英語版で異なる。

さて、本展での制作にあたっては、各館の事例と、ソーシャル・ナラティブを作成するためのガイドライン²¹などを参考とした。美術館で応用しやすいアメリカのミュージアム・アーツ・アンド・カルチャー・アクセス・コンソーシアムでまとめられているモジュール²²は以下の通りである。①フォーカスする来館者を明確にする。(個人での来館か、団体見学か)②来館者の行動を細かく段階化する。③文章は一人称「わたし」ないしは「わたしたち」で書く。④美術館が道路からどう見えるのかを写真と文

章で示す。⑤入口にどうやって入るのかを写真と文章で示す。⑥来館者がまずどこに行くのかを書く。(エスカレーターに乗る、チケットカウンターの列に並ぶなど)⑦来館者と関わるスタッフを紹介する。(警備員や受付スタッフのルーティンと制服など)⑧期待される行動を、ポジティブな言葉で明記する。「(「しゃべってはいけません」ではなく、「誰かが話しているときは、話を聞くために、私は話しません」など)⑨必要なことが発生した場合について書く。(トイレに行きたくなったら、お腹がすいたら、クールダウンが必要になったらなど)

今回は美術館全体についてのソーシャル・ナラティブではなく、展覧会に限定したのものを作るため、④⑤⑦については考慮しなかった。また、①フォーカスする来館者として、通勤通学などの社会生活を送っており美術館にも来られるが、美術館で過ごすことに不安感や疲労を感じてしまう人を想定した。重度の障害があり一人での外出が難しい人や、団体での来館を想定した場合には、また異なる工夫が必要になると考えられる。③については、このモジュールに従うべきかどうか悩んだが、展覧会のステートメントが来館者に語りかける文体であることとの整合性を重視し、また日本語では主語を明記しなくても違和感がないこともあって、「(私は)〇〇します」という一人称の語りではなく、「(あなたは)〇〇してもいいですよ」という二人称視点からの語りとした。これも、フォーカスする来館者が低年齢であれば一人称の方が相応しいかもしれない。②⑥⑧については、一つ一つの作品についての情報を提示していくことにした。⑨については、水分補給やトイレについての情報、そして折りたたみ椅子や車椅子の貸し出しについて明記することとした。

一つ一つの作品の情報というのは、映像作品の長さ、急に光ったり急に音がしたりするかどうか、そして触ってもいいかどうかである。映像の長さは、立って見ていて体力がもつか座るべきか、次まで待つか諦めて立ち去るかなど、様々な判断の材料になる。長い映像作品を見るときに、いつ終わるのか気になって集中できないといった経験は、特性の有無に関係なく、多くの人が体験しているのではないだろうか。映像作品の長さはキャプションに書いてあるが、現代美術を見慣れていない人にもそれが知られているとは言い難い。急に光ったり急に音がしたりという場合に注意喚起が必要なのは、視覚過敏や聴覚過敏などの感覚特性がある人に事前に告知することで、心構えをしたり、あるいはその作品をスキップしたりできるようにである。また、この展覧会は触っていい作品も多く、寝転がって楽しんだり、本を手にとって読んだり、許されている行動の範囲が広い。それが体験の楽しさを高めているのだが、しかしそれはあくまで「現代美術の展覧会に慣れていて、他人とコミュニケーションをとることを恐れない、定型発達の健康な人にとって」であることも忘れてはならない。そういう人はこれまでの経験や周囲の来館者の様子から察したり、看視スタッフに「触ってもいいですか?」と質問することができる。一方で経験が少なく判断ができなかったり、周囲の様子をうかがったり誰かに助けを求めるのが苦手な人もいて、そういう人にとって、ケース

バイケースで判断しなければならない本展のしつらえはかなり心理的ストレスが高い。この事前情報は、その心理的ストレスを下げるのが目的である。

文字の表記については、知的能力障害や限局性学習症(SLD)のある人も想定²³して、大きめの字でひらがな分ち書きをすることにした。ディスレクシア(読字障害)の人にはルビ付きの漢字は読みにくいこともあるため、漢字を極力少なくして、1ページの情報量もできるかぎり抑えた。

そうして作ったテスト版の冊子を、精神疾患や神経発達症(発達障害)をかかえた親とその子どもをサポートし、絵本など心理教育ツールを制作するNPO法人ぷるすあるはの北野陽子氏に見ていただいたところ、全般的な展示室での案内パートと個別の作品についてのパートを分けることと、読む時にも見通しが立てられるよう見出しや目次をつけることを提案してくだ



図9 不安感が強く、暗い部屋が苦手な人は、暗い部屋を経由せず他の展示室に行ける導線としていることを明記。



図7 映像作品については、長さを明記。その他、イレギュラーなことが起こる時間も記した。



図10 壁の裏にも作品が展示されているが、誘導の矢印などは置かず、好奇心と観察眼のある人だけが気づく形にしていた。事前資料ではそういう「気づきにくい」展示作品についても案内した。



図8 触れる作品であることを紹介。ただし転倒防止の細工がしてあるため、持ち上げないよう呼びかける。



図11 自分の意思とは関係のないタイミングでライトに照らされる作品のため、視覚過敏の人には辛いであろうことを想定し、注意喚起した。

さった。それを受けて見出しをつけ、「感覚特性のある方、美術館に慣れていない方へ『展示室でのすごしかた』『見通しが立ったほうが作品を安心して鑑賞できる方へ『展覧会の楽しみかた』』と二つに分けたものを、ウェブサイトで公開した。

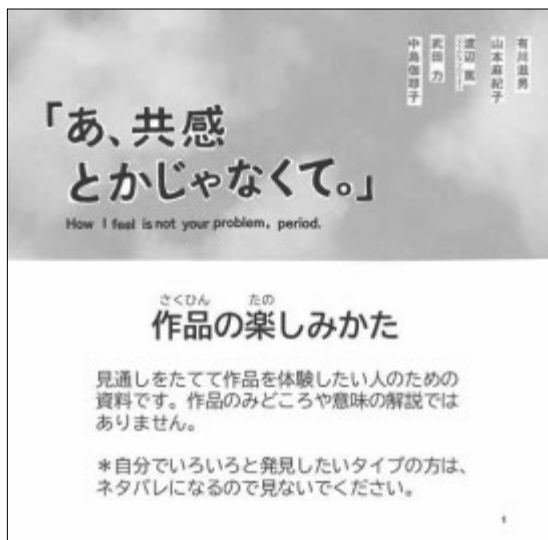


図12 「展覧会の楽しみかた」表紙

「展覧会の楽しみかた」については、注意深く見ないと発見できないことのネタバレ的な要素も含まれているため、必要のない人がうっかり読んでしまわないように、表紙に「見通しをたてて作品を体験したい人のための資料です。作品のみどころや意味の解説ではありません。*自分でいろいろと発見したいタイプの方は、ネタバレになるので見ないでください。」、本文1ページ目に「これは、感覚特性があったり、はじめての場所への不安感が強い方に、少しでも安心して展覧会を体験していただくための資料です。(中略)現代美術の展示に慣れている方や、初めての場所でも普通に過ごせる方、分からないことがあってもスタッフに質問できる方には、あまり必要のない資料だと思います。むしろ『こんなところにも作品が!』と自分で発見したい方は、この資料を読まずに、そっと閉じてください。」と注意喚起をおこなった²⁴。

どちらの資料についても、「発達障害」や「知的障害」ではなく、「感覚特性のある方」という言葉を使っている。それは多くの人が、それにあたる症状を持っていたとしても、診断をうけていなかったり、診断をうけていても友人知人にそう明言しているとは限らないことから、この冊子を使っている＝障害があるというスティグマにたくないという気持ちからである。その言葉を出さなくても、「感覚特性」や「見通しが立ったほうが安心」という言葉で、必要としている当事者には届くだろうという感触もあった。

10月初旬から1か月弱の公開であったが、SNSで情報拡散され、必要な方に活用していただいている手ごたえがあった。11月1日の来館者アンケートに「あの冊子は展示室入口に置いてほしい」という声があったことを受け、11月3日からは展示室入

口に5部ずつプリントアウトしたものを設置し使用後に返却してもらう運用にしたが、すべて使用されている時間帯があったほどであった。

ふりかえりと今後の課題

今回の試み、特に事前資料の提供に関しては、展覧会限定の試みであったことでQuick and Dirty²⁵で制作し、公開までこぎつけることができた。美術館全体のソーシャル・ナラティブを作るとなれば、プロジェクトチームを立ち上げて、どの当事者グループと協働するかを検討するところから始め、関係部署との調整と当事者によるモニタリングを何度も繰り返す必要がある。大量に印刷する場合、すぐには修正・改訂は難しく、公開にも慎重にならざるを得ない。総じて時間がかかるだろう。しかし今回は、10月末に行う「アーティストと一緒に作品を見るツアー(ひきこもり編)」に配慮が必要な特性の人が来ることが分かっていたため、それに間に合わせるため、館内スタッフも快く協力してくれた。

当然ながら、そうした特性のある人は、外見ではそれと分らないため、これまで美術館にどのくらい来てくれていたのか、本展で増えたのかどうかは分からない。しかし前述のコメントウォールや来館者アンケートには、会期終盤にかけてASDや「共感しない人」であることを明記したコメントが増えてきた。筆者に直接それを伝えてくれる当事者も何人もいた。カミングアウトしても大丈夫な安全な場であると感じてくれたのであれば、企画者として幸甚である。

当事者の方とお話をして感じることは、何か見えない壁の向こう側にいる人たちではなくて、地続きのところにいる人たちだということだ。実は筆者も聴覚過敏が加齢とともに困りごととなり、耳栓を持ち歩いている。特性の有無は0か1かではなく、グラデーションであって、誰も感覚や認知に凸凹はあるのだということが、感覚的に腑に落ちる。しかし、ここでマジョリティの側に立っている人間が誤解をしてはいけないのは、生きづらさは全く異なり、「わかるよ、私もそうだよ。みんなそうだよ」と軽々しく分かった気になってはいけないということである。そこで必要なのは、共感ではなく、特性や症状、必要なサポートについての正しい知識²⁶を得ようとするのだ。

神経発達症群(発達障害や知的障害)や精神疾患のある人が苦しめられている偏見の一つに、「彼らは自分では考えられない」「彼らは何かを教えても理解できない」というものがある。しかしもちろんそんなことはなく、定型発達者とは考え方やスピードは違うかもしれないが、知的好奇心があり、考える楽しみもあり、理解することができる。彼らに必要なサポートは、先回りして分かりやすい解説や答えを示すことではなく、作品を鑑賞して考えたり理解したりする妨げになるストレスや脳の負荷、身体的な負荷を下げるということではないだろうか。見通しが

立たないことが不安感につながり、それが身体的な症状につながる可能性が強い人や、光や音がストレスになる人は、その不安感やストレスを軽減できれば、安心して自分の力で鑑賞できる。その安心できる環境を整えることが、田中氏が論じるところの「情報だけではなく体験を保障するアクセシビリティ」だと筆者は考える。

本稿を読んでソーシャル・ナラティブを作りたいと考える人がいれば、ぜひ伝えたいと思うのは、最初から完璧を目指す必要はないということである。本来ソーシャル・ナラティブとは、ASDを持つ人すべてに対応するための資料ではなく、目の前にいる特定の生徒や家族のためにカスタマイズして作るものである。できることならば、本人も一緒に作成し、発達に応じてバージョンアップしていくことが望ましいとされている。裏をかえせば、どれだけ専門家が腕によりをかけてソーシャル・ナラティブを作っても、それがすべての当事者にうまく活用されるとは限らない。そもそも症状や困りごとは、人によって千差万別であり、ASDと診断された人が二人いても特性は真逆(感覚過敏と感覚鈍麻など)ということもある。規模の大きい当事者団体が、すべての当事者の意見や特性を理解しているわけではない。だから、特性のある当事者を一人でも直接知っていて、その人のために高い解像度で作ることのほうが、本来のあるべき姿といえる。完璧を目指すのではなく、人や場合に応じてオーダーメイドで作り変えるという心構えのほうがいいのかもしれない。

今回筆者は、そのようにして作ることは叶わなかったため、粗削りや至らない部分もあると思う。しかしこれを公開したことによって、たくさんの方からの反応をいただき、直接つながることができた当事者も多い。これは、次回ソーシャル・ナラティブを作る際の貴重なリソースといえる。今後はぜひ、当事者との協働によってバージョンアップさせていきたい。それとともに、別の困りごとや不安を感じて美術館に足を運ばずにいる人がいる可能性も忘れずに、「見知らぬ誰かのことを想像する」試みを続けていきたい。

本稿の執筆に際しては津田清さん(rubato児童発達支援・放課後等デイサービス)、岩田ゆず子さん、渡邊里美さんに、内容の確認やご教示をいただきました。ここに感謝いたします。

註(リンク先最終確認 2024年2月16日)

1. 文部科学省「児童生徒の問題行動・不登校等生徒指導上の諸課題に関する調査結果」によると、コロナ禍前の令和元年度において小中学校の不登校生の数は181,272人であったが、令和4年度には299,048人となっている。
2. マスクを着用していることで相手の表情や特に口元が見えないことで、特に小さい子どもの、顔の識別や感情理解、言語能力の発達に影響があるという調査報告があり、マスク着用に関しても子ども達や保護者達の対立や分断が煽られていた。なお、発達に影響はないとする調査報告もある。
3. 新宿歌舞伎町の東宝ビル横や大阪道頓堀のグリコ看板下など、繁華街の路地裏でたむろする若者のこと。ステイホームで親が在宅していることが多くなり、居場所を失って家出してきた若者も多い。性暴力や薬物などの犯罪に巻き込まれることも多く、社会問題化している。

4. 展覧会ステートメントの手話動画についてはモニターでループ上映を行ったが、各作家の作品解説動画については、それぞれモニターを添えてしまうと鑑賞体験に干渉してしまうため、ウェブ上にアップした映像へのリンクのQRコードを掲示し、各自スマートフォンなどで視聴してもらう形式とした。ただし展示室が地下で電波が悪く(Tokyo Free Wifiはあるが)、視聴できなかったという指摘もあり、今後も改善が必要である。この手話動画は、手話マップの木下知威氏に制作を依頼し、NHKの手話ニュースでも人気の戸田康之氏が出演している。ろう者による日本手話の表現の豊かさに、手話を知らない人からの反響も大きかった。手話話者も数多く来場していたが、普段から手話話者数を数えているわけではないため、これまでと比べて有意に多かったかどうかは不明である。

5. 内閣府の「自殺対策白書」では4月上旬や9月1日など、学校の長期休業明け直後に自殺が増えることが指摘されており、8月末から9月1日にかけて、学校や行政、メディア、福祉施設などを中心にこどもの自殺防止キャンペーンが行われる。なお、2022年は年間を通しての小中高校生の自殺者数が512人過去最多となった。

6. 従来のこども展では、安全性を考慮して保護者同伴を呼び掛けていた。しかし小学生でも電車に乗って一人で通学・通塾するこどももあり、発達や家庭の事情はそれぞれであることも踏まえて、保護者同伴ではない小学生も入場できる運用とした。

7. 米田英嗣・間野陽子・板倉昭二「こころの多様な現象としての共感性」『心理学評論』62(1), 2019年, pp. 39-50, 2019 ASDとサイコパスの違い、アレキシサイミアとの関連性について詳しく論じられている。

8. 例えばASDは一般人口の20～50人に1人の割合で認められる頻度の高い神経発達症であり、特性の薄い人まで含めると10人に1人とも言われているため、筆者の友人など周囲にも一定数存在しているはずである。しかし、障害者雇用と一般雇用の賃金格差や、合理的配慮の不足、人間関係の変化への恐れなどから、診断を受けたくない、診断を受けても周囲に告知しない人が多く、また生きづらさを感じていながらもそれが障害に起因すると気が付いていない人もいる。

9. 15cm角の紙の裏に両面テープを仕込んだものを用意し、グリッドのついた幅6m高さ2mの壁に来館者が自分で貼付できるようにした。紙を貼付できるスペースは429枚分であり、展覧会開幕一週間足らずで埋まることを想定。その後は貼付されたコメントを毎日30～50枚ほどを剥がして、同数の紙を備え付けておくことで、既存のコメントを覆うことなく、毎日少しずつ更新されていく運用とした。

10. 『artscape』2023年09月15日号

https://artscape.jp/report/curator/10187289_1634.html

11. 体調や精神状態によってキャンセルする可能性があるが、ひきこもりの人の場合、電話やメールで連絡するのはハードルが高いことを想定し、申込みフォームとは別にキャンセルフォームも作成した。随時このキャンセルフォームで連絡を受け付けていたことによって、参加希望者を最大限受け入れることができた。

12. 聴覚過敏を和らげるためのイヤーマフや耳栓の使用は、聴覚障害の人の補聴器と同じく、それと知らない人から音楽を聴いていると誤解をされ、トラブルにつながることもある。この方はおそらくトラブルを避けたいために事前に連絡をくださったものと思われる。

13. Pressman, Heather and Schultz, Danielle. *The Art of Access: A Practical Guide for Museum Accessibility*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2021

14. アメリカで商標登録されている。

15. <https://www.bunka.pref.mie.lg.jp/common/content/001073661.pdf>

16. https://www.bunka.go.jp/seisaku/bijutsukan_hakubutsukan/shinko/about/kenshu/haken/houkoku/pdf/r1409641_03_02.pdf

17. 『博物館研究』日本博物館協会 編 55(3)=621:2020.3 p.22-24

18. <https://ncar.artmuseums.go.jp/about/learning/#accessibility>

19. <https://art.bunmori.tokushima.jp/itemiyo/#01>

20. <https://www.inclusion-europe.eu/easy-to-read/>

21. *Social Narratives: Steps for Implementation*, National Professional Development Center on ASD, 2010

Stone, Reagan R., "It's Just Caring: Improving the Museum Experience for Visitors with Autism through Social Narratives", 2022, Honors Theses. 2698.

22. Price, Phil. "Learning Module: Creating a Social Narrative

for Visitors with Autism.” Museum, Arts and Culture Access Consortium, November 7, 2018

<https://macaccess.org/resources/learning-module-creating-a-social-narrative-for-visitors-with-autism/>

23. 社会福祉法人大阪手をつなぐ育成会「わかりやすい情報提供に関するガイドライン」(厚生労働省平成27年度障害者福祉推進事業)https://www.mhlw.go.jp/seisakunitsuite/bunya/hukushi_kaigo/shougaihashahukushi/dl/171020-01.pdf

24. この文章で筆者は「普通に過ごせる」という言葉を「不安を感じることなく」という意図で使ってしまったが、規範的な行動を求めているようにも読めてしまい、また能力の優劣を感じさせるため、このような表現は避けた方が望ましいという指摘をいただいた。

25. インクルーシブ・デザインのアプローチ方法で、ユーザーと共に手近にある材料ですばやく(クイック)、ラフ(ダーティ)につくりながら考えること。これにより、早い段階からイメージを共有し、継続的な改良が期待できる。

26. 特定非営利活動法人エイブル・アート・ジャパンとインクルーシブミュージアム代表の安曾潤子氏が協力して作成した総務省近畿管区行政評価局「博物館・美術館におけるユニバーサルデザイン推進サポートブック」令和4年8月が参考になる。https://www.soumu.go.jp/main_content/000828794.pdf

本稿では、「発達障害」や「知的障害」など、広義の精神疾患に含まれる疾患や障害に関して、『DSM-5精神疾患の診断・統計マニュアル』および「DSM-5 病名・用語翻訳ガイドライン」(日本精神神経学会、2014年)に基づいた名称で記している。当該ガイドラインではdisorderとdisabilityの混同を防ぐことと、不可逆な症状ではないことを示すために、disorderの翻訳を「障害」から「症」に改めている。そのため、一般に「発達障害」として知られる用語は「神経発達症」、「知的障害」として知られる用語は「知的能力障害」と変更された。しかし、発達障害は脳の個性であり病気ではないという考え方もあり、「発達障害者支援法」のような法令にも用語が残っているため、「発達障害」の語も併記することとした。

Abstracts

Kaihatsu Yoshiaki

Confronting and Deviating from the Institution of Art—Focusing on the Artist’s Activities in the 1990s

Hikari ODAKA

This text examines the activities of contemporary artist Kaihatsu Yoshiaki, particularly focusing on those of his early career in the 1990s that had expressed an awareness for the institutions and frameworks of art. In 1992, while a student, Kaihatsu spent two weeks at Documenta 9 as an uninvited artist and exhibited his work. The purpose of this endeavor was to be excluded from this esteemed world-class stage for art. However, his initial intentions were never achieved since everyone had assumed Kaihatsu to be a participating artist. One speculates that this experience had informed the young artist of the robustness of art institutions and, at the same time, the ambiguity of subjective standards of value. In 1993, 1994 and 1997, Kaihatsu presented an outside exhibition together with his friends in a parking lot that charged a flat rate of 300 yen per hour, in response to rental galleries that enable exhibitions for only a one-week period for a fee of around 100,000 yen. In 1995-6, he conducted

a one-year project titled “365 Daisakusen (operation),” in which he exhibited life-size art objects in 365 locations across Japan, including private homes, and toured them one by one. Although the works were collected and incinerated after the exhibition, the creation of these “invisible sculptures” that remained in the memories of those involved, had served as a turning point in shaping Kaihatsu’s subsequent practice of incorporating communication as a key element of his work. As Kaihatsu became more accomplished as an artist and became acquainted with people both inside and outside of the art world, he gradually deviated from engaging in direct interventions and responses to the art institution. Ever since, his practice has developed into a wide range of activities that include promoting democracy in the arts, projects that suggests alternatives to existing social systems, and art activism that supports and speaks for the voiceless people affected by disaster.

This paper reviews the work and practice of collection artist Hideko Fukushima (1927-1997), who played a significant role in the development of abstract painting in Japan’s the postwar era, and confirms Fukushima’s importance within the context of postwar abstract painting.

Hideko Fukushima was an avant-garde artist who was mainly active in the field of painting since the late 1940s. Born in Tokyo in 1927, Fukushima graduated from Bunka Gakuin and attended the “Summer Modern Art Seminar.” Later, she became a member of “Jikken Kōbō” (Experimental Workshop) along with Katsuhiko Yamaguchi, Shozo Kitadai and her own brother Kazuo Fukushima, together with other young artists of various fields who had gathered under the mentorship of Shuzo Takiguchi. Influenced by the likes of Kitadai and Nobuya Abe, Fukushima, who had initially engaged in figurative painting, eventually shifted to producing abstract paintings using the ‘stamping’ technique. Although Fukushima’s work has been reevaluated in recent years and is attracting increasing interest in both Japan and abroad, there is still room for further study in the analysis of her production and work.

First, one draws reference to bibliographic material including newspapers and magazine reviews of Hideko Fukushima’s work at the time of its creation and presentation, to confirm that Fukushima’s reputation for stamping has been recognized

and that she was indeed regarded a promising newcomer to the field of abstract painting. Next, while tracing how Fukushima has been critiqued for her distinct style as an abstract painter, one would like to focus on works in the museum’s collection, carefully examining and investigating them to identify the characteristics of her work, particularly her stampings from the 1950s to the 1960s. It was the evaluation of her stamping works by French critic Michel Tapié that made Fukushima’s name prominent in the context of criticism, and the attention to Fukushima seems to have increased in proportion to its influence. Stamping is one of the most well-known characteristics of Fukushima’s work, and is a technique whereby objects such as cans, bones, bottles, etc. are used as molds on which and ink or paint is applied and then pressed onto paper or fabric to create compositions consisting of an array of lines and circles. Clearly distinguished from conventional means of painting, it was a distinct method of expression devised by Fukushima, who strived to remain active on a par with abstract artists of the same period who placed emphasis on the suppression of excessive self-expression and contingency. The purpose of this paper is to help readers gain an understanding of Fukushima’s work by focusing on critiques pertaining to her signature stamping technique.

Thoughts on the Exhibition and Conservation of Video Art: A Report and Discussion on the Methods and Procedures for Exhibiting KUBOTA Shigeo's *Duchampiana: Marcel Duchamp's Grave*

Mihoko NISHIKAWA

In 2021, the Museum of Contemporary Art Tokyo held the exhibition, “Viva Video! The Art and Life of Shigeo Kubota” in collaboration with the Niigata Prefectural Museum of Modern Art and the National Museum of Art, Osaka. Subsequently, the museum acquired *Duchampiana: Marcel Duchamp's Grave* (1972-75/2019) (herein after referred to as *Duchamp's Grave*), one of Kubota's representative works in the exhibition that is also recognized for its importance as one of the earliest examples of video installation in the history of video art.

Kubota's Video Sculpture, which combines video and sculpture, is regarded as a pioneering work of installation using video in that, unlike a screening, it has no beginning and end, allowing the viewer to actively look at the work while moving freely back and forth within the space. *Duchamp's Grave*, produced for a solo exhibition in 1975, consists of a floor-to-ceiling stack of television monitors, the mechanical parts of which are covered with a plywood construction, and mirrors that create an endless series of images.

In presenting her video sculptures, Kubota created a different iteration for each exhibition, changing their forms in relation

to the space, updating the video media and equipment, and at times replacing the video content. In the case of *Duchamp's Grave*, the number of monitors was changed to match the location of the exhibit, and the presence/absence and position of the wall text—one of the key features of Kubota's video sculptures—also varied on each occasion. Furthermore, Kubota's works have changed with the evolution of equipment and in correspondence to the times. For example, the mirrors, which were initially only laid out on the floor, were added to the ceiling since the work's exhibit in 1984, with over-projection using a projector also being incorporated at this time. For the 2021 exhibition, the first comprehensive exhibition to be held since Kubota's death, different exhibition methods were selected for each venue that it traveled to based on research of past exhibitions in consultation with the Shigeo Kubota Video Art Foundation, which continues to preserve Kubota's work and spirit. This process was a useful approach to addressing the various challenges concerning the presentation and preservation of media art. This paper reports on the results and process of that survey.

Kasumi YAMAKI

In correspondence to the exhibition, “How I feel is not your problem, period.” held from July to November 2023, two booklets were made available on the museum’s website as a prior source of information for those who are unfamiliar with exhibitions and museums, those at unease with not knowing what to expect, and those with atypical sensory processing. This approach was informed by the “social narrative,” a method of support for people on the autism spectrum who have difficulties with social communication.

The exhibition had encouraged viewers to reflect on the theme of “empathy” in light of their own experiences and with reference to the works in front of them. The viewing experience itself is an exercise in negative capability, asking people to confront questions that do not have immediate answers. While continuing to think about unanswerable questions may be intellectually interesting, it can also be a strain on the brain and the mind. Therefore, the aim was to reduce other burdens as much as possible when viewers engaged with individual works. This is different from presenting an “easy-to-understand” explanation of (answer

to) the work. To be specific, measures were taken such as notifying the length of the video works to those who were anxious about being unable to allocate their energy without knowing how much time is needed for viewing, and distributing ear plugs to those who felt uncomfortable being exposed to multiple sounds. We hope such would help increase emotional security and safety for many people, including those who with neurodevelopmental disorders, and those whose atypical sensory processing have caused difficulties and complexities in their lives.

The message of this exhibition is that “there is not necessarily a need to empathize (it’s okay not to empathize).” For the neuro-normal majority in Japan that tends to make an effort to empathize with others and be attentive to social cues, the message serves to inform that it is okay to value one’s own feelings. At the same time, it is also intended to be a message of inclusion for neurodivergent people who are marginalized in social communication due to their lack of empathy for others.

2023年度 東京都現代美術館年報
研究紀要 第26号

令和6年3月発行

編集・発行

公益財団法人 東京都歴史文化財団
東京都現代美術館

〒135-0022 東京都江東区三好4-1-1

東京都現代美術館

電話03-5245-4111

製作

株式会社石井印刷

