

20

東京都現代美術館研究紀要

21

オラファー・エリアソン《ときに川は橋となる》について

楠本 愛

はじめに

オラファー・エリアソン(Olafur Eliasson: 1967年、コペンハーゲン生まれ)は、光、色、水、氷、熱といった、この世界を構成する基本的な要素や原理に目を向けた作品を発表する美術作家として知られる。東京都現代美術館では2020(令和2)年6月9日から9月27日の期間に個展「オラファー・エリアソン ときに川は橋となる」を開催した^{註1}。本展覧会については、出品作品の図版や論考等を収録した図録がすでに刊行されている^{註2}。そこで本稿では、展覧会のタイトルが冠された作品《ときに川は橋となる》(Sometimes the river is the bridge: 2020年) [図1]に焦点をあてて、エリアソンの美術の一側面を考察する。

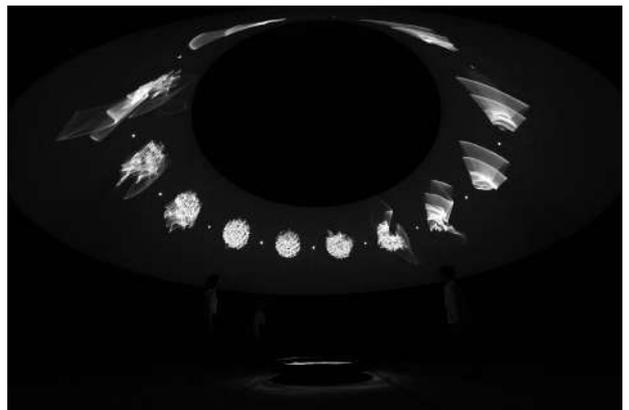


図1 《ときに川は橋となる》2020年 東京都現代美術館での展示 (2020年)
Photo: Kazuo Fukunaga

(1) オラファー・エリアソンについて

オラファー・エリアソンは1995年以来、ベルリンとコペンハーゲンを活動の拠点にしている。現在、ベルリン中心部のプレントラウアー・ベルク地区の醸造所を改修した4階建ての建物に構えるスタジオ・オラファー・エリアソン(以下、SOEとする)は、100名を超えるさまざまな職種の専門家を擁している。スタジオの人びとはそれぞれ、実験やリサーチを行い、作品やプロジェクトの構想を練り、作品を制作し、展覧会を構成し、建築やランドスケープを設計し、さらには、ワークショップやイベントを開催し、そうした活動についての情報を発信し、記録を残す、といった仕事に日々従事している。エリアソンはまた、外部のエンジニアや科学者、哲学者らとも精力的にコミュニケーションをとり、「リトルサン」(2012年にエンジニアのフレデリック・オッテセンと共同開発した携帯型のソーラーライトの名称であり、未電化地域にクリーンエネルギーを提供する事業名) [図2]や「アイス・ウォッチ」(グリーンランド沖で引き揚げた巨大な氷を街なか展示することで人びとに気候変動を体感させるという地質学者のミニック・ロージングとの共同プロジェクト) [図3]^{註3}等、主に地球環境をめぐる試みを展開している。



図2 《リトルサン》2012年 エチオピアのアディス・アベバでリトルサンを手にとる少女 (2012年) Photo: Merklit Mersha

このような大人数の従業員を抱えるスタジオを経営し、作品制作と並行して他の活動を行うという芸術家のモデルは特段変わったことではない。しかし、エリアソンは自らのスタジオを「抽象的なものを具体化し、空間を創出するための新しい仕方をテストする」^{註4}と説明し、スタジオのチームとの「ピンポン(往ったり来たり)のプロセス」^{註5}に軸足を置いていると



図3 《アイス・ウォッチ》2014年 パリのバンテオン広場での展示 (2017年)
Photo: Martin Argyroglou



図4 《単色の部屋》1997年 ストックホルム近代美術館での展示 (2015年)
Photo: Anders Sune Berg



図5 《介在する動き》2001年 ブレゲンツ美術館での展示 (2001年)
Photo: Markus Tretter



図6 《ウェザー・プロジェクト》2003年 テート・モダンでの展示 (2003年)
Tate Photography/Andrew Dunkley & Marcus Leith

いう点で、同時代のたとえばダミアン・ハーストやジェフ・クーンズらが組織したような、マニュアル化された作品生産を目的とする工房とは大きく異なるといえる。今回の展覧会の場合、名前が分かるだけで20名以上の、実際にはおそらくより多くのスタジオの人びとが関わっている。スタジオにおける日々の話し合いとすり合わせのプロセスのなかで作品やプロジェクトが生み出されているという事実は、近年のエリアソンの美術を考えるうえで看過できない点である。

ここでエリアソンの生い立ちと現在までの経歴をおおまかに整理したい。1967年、エリアソンはコペンハーゲンでアイスランド出身の両親のもとに生まれた。幼少期はコペンハーゲンで母に育てられながらも、アイスランドに戻っていた父をしばしば訪ね、雄大な自然を間近に感じながら過ごしたという。1980年代半ばの学生時代には、美術作家の父の影響もあり絵画を描く一方で、ストリートダンスに打ち込み、その力量は著名な大会で入賞するほどであった。「私にとってダンスとは空間設計 (architecture) であり、ダンスをすることによって空間と動きのあいだにどのような相関関係があるのかを理解した」⁶と後に語っているように、エリアソンの鋭敏な空間知覚は元々の才もあるだろうがストリートダンスからの影響も大きく、現在までの実践に色濃く反映されている。1989年、デンマーク王立美術アカデミーに進学。在学中はコペンハーゲンの他にもニューヨーク(1989-91年)とケルン(1993年)を拠点に作品の発表をはじめ、アカデミーの学位を取得した1995年、ベルリンにスタジオを構えた。

その後、1990年代半ばから2000年代にかけて、《単色の部屋》(1997年)[図4]等の光という非物質的な現象を用いて空間に働きかける作品、《介在する動き》(2001年)[図5]に代表されるような展示室に特定の環境や気象状況を構築するインスタレーション、ガラスや鏡、ステンレス管等を複雑に組み合わせた幾何学的な構造物、アイスランドの自然を記録した写真のシリーズ等を発表していたエリアソンは、ロンドンのテート・モダンで巨大な夕陽を再現した《ウェザー・プロジェクト》(2003年)[図6]によって広く知られるようになる。さらに、世界各地の美術館等での個展や国際展での作品発表に加え、ベルリン芸術大学付属の教育機関「空間実験研究所 (Institut für Raumexperimente)」(2009-14年)や建築事務所「スタジオ・アザー・スペースズ」(2014年に建築家のセバスチャン・ベーマンと共同設立)を組織し、多数の人びととの協働を展開していった。そうしたなかで、活動の初期から環境や気候に関心を寄せていたエリアソンが気候変動問題に対して具体的かつ意識的に発言するようになったのは2000年代以降である。2012年に前述の「リトルサン」プロジェクトを開始してからその傾向は顕著になり、2018年頃からスタジオの活動全体をサステナブルなものに変える取り組みを推し進めている。したがって、東京での個展のコンセプトがサステナビリティに決まったのはこうした経緯を踏まえたうえでのことであった。

(2) 作品《ときに川は橋となる》について

作品《ときに川は橋となる》[図1]は、直径12メートルの円形空間の中心に水を湛えた装置が置かれ、装置に複数のスポットライトの光が当たることによって、水の波動のイメージが頭上の円すい台形のスクリーンに投影されるというインスタレーションである。

はじめに、空間の中心から外側に向かって、作品を構成する要素を見ていく。空間の中心に床置きされた直径120センチ、高さ7センチの浅い円形の容器(以下、作家の表記にならいプールという)には、2.5センチの深さまで水が入っている。このプールの底は二重構造で、床と面した基底部とその上に置かれたプール本体のあいだにはタイマーで制御された簡易なモーターと金属板が取り付けられている。あるとき、モーターが自動的に半回転すると、その小さな動きは金属板を介して本体に伝わり、本体がわずかに傾ぐことによって、水面がゆっくりと波立つ[図7]。約15秒後、モーターが今度は先ほどと逆方向に半回転し、本体が元の水平状態に戻る。すると、すでに生じている波と新たに生じた波がぶつかり合うことによって、水の流れはより複雑になり、しばらく揺らぎ続け、やがて静止する。そして、静止から約20秒間のインターバルの後にモーターは再び半回転し、その一連の流れが止むことなく繰り返される。

暗い空間のなかでプールに目をやると、白い楕円のイメージが輪状に連なり、それぞれがわずかに重なり合って円環を成している。それは一見するとプールの底に白くペイントされたようだが、実際には頭上のスクリーンに設置された12個のスポットライトによる投射光がつくり出したイメージである。空間の上部から吊り下げられたスクリーンはプールと中心を同じくする上辺の直径が6.2メートル、下辺の直径が9メートルの円すい台形で、スクリーンの内側は白く、外側は黒く塗装され、スポットライトのための小さな穴がけられている。すべてのライトはプールに向けて照射され、光が水面にぶつかると、光の一部は屈折してプールに楕円のイメージを映し出すとともに残りは反射し、反射した光はスクリーンに投じられる。こうした仕組みにより、水面が波立つと、その波の動きは目に見える陰影の像としてスクリーンに立ち現れるのだが、光源が複数あるため、連続的な動きのある複数のイメージがスクリーン上を駆けめぐる。ときにダイナミックに、ときにとらえがたほどの動きで、絶えず変化しながら流動し続ける様子は、空間全体に新たな波状のダイナミズムを生み出している。

さらに、スクリーンの外側を囲むように設置された直径12メートル、高さ9.6メートルの黒い布も作品に含まれる。布が外からの光をほとんど遮るものの、空間の上部は塞がれておらず、高さ20メートルの吹き抜けになっているため、空間全体の広がりや他の鑑賞者の反応が感じられる程度の明るさであり、完全な暗室ではない。ブリーツ加工が施された布には約1.5メートル間隔でスリットが入り、人びとはそのどこからでも作品空間に出入りできる。



図7 《ときに川は橋となる》[部分] 東京都現代美術館での展示(2020年)
Photo: Kazuo Fukunaga

本作品を構成する要素を突き詰めると、それは水と光とそれらの動きである。しかしながら、動く水面に光が当たると反射してスクリーンに動きのある像が現れるというシンプルな仕組みであればこそ、わずかな差異が作品を決定づける因子となるだろう。事実として、プールの大きさと入れる水の分量、モーターが作動するタイミング、スクリーンの大きさと形、スポットライトの位置と光の入射角、スクリーンに投影されるイメージの大きさ等、それらすべての微調整にエリアソンとスタジオの制作チームは腐心し、相当な時間を要した。エリアソンの造形において要素が過不及なく構成されているのは、こうした精度の高い校正をひとつの根拠としているからに他ならない。

さらに、「Sometimes the river is the bridge」という故事成語のようなタイトルは、どこかから引いたものではなく、エリアソン自身が案出した文言である。エリアソンは活動の初期から川と橋を関心の対象としており、断続的ではあるがこれらを題材として用いた作品を発表している。エリアソンの作品における川と橋には、「目に見えないもの」として川と「目に見える世界」としての橋という、視覚体験をめぐる対比的な関係が暗示されている。たとえば、《グリーン・リバー》(1998年)[図8]は緑色の無害な水溶性染料を河川に流し入れることによって、半ば暴力的な仕方でも、日常の風景に溶け込んだ一要素としての川を前景化し、公共空間の骨格を明らかにしようとした介入行為である²⁷。また、複数の写真を組み合わせる構成されたシリーズのなかには、氷河や火山といったアイスランドによく見られる景観だけではなく、各地の橋を撮影した写真が含まれている[図9]。

そして、これらの川と橋を直接的にとりあげた作例とは異なり、川と橋がタイトルでしか示されない本作品においても、川と橋はやはり「見る」という知覚体験に関わっているといえる。エ

リアソンは「ときに川は橋となる」というタイトルについて「まだ明確になっていないことや目に見えないものが目に見えるようになるという物事の見方の根本的なシフト」^{註8}を意味するとし、次のように説明する。

「見えないものを見るようにする」というのは、ある問いに対して特定の方向に答えを見出そうとするのではなく、つねに別のオルタナティブな解決策に目を向けるということです。詩のなかでもよく描かれるように、川は現実でもあり、時間でもあり、命の象徴でもあります。いっぽうで橋というのは外面を表します。^{註9}

あるいは、目に見える／目に見えないという対比を本作品の構成要素に展開するならば、プールに生じるとらえがたい波の動きが「まだ明確になっていないことや目に見えないもの」としての川を、光の反射と投影によってはっきりと「目に見えるように」視覚化された波の動きの像が橋を、それぞれ示していると考えられることもできるだろう。

(3) 展覧会「ときに川は橋となる」について

「展覧会〈ときに川は橋となる〉はサステナブルな仕方展

覧会をつくるためのパイロット・プロジェクト」^{註10}と本展覧会に寄せた作家のステートメントにあるように、エリアソンにとってサステナビリティというコンセプトを初めて明確に打ち出したのが今回の東京での個展であった。近年、サステナビリティ(持続可能性)という語は、環境、社会、経済、文化等、あらゆる分野で受容され、誤解も含んださまざまな定義や解釈がなされているが、ベーシックな意味としては、成長と生産を際限なく続けようとする既存の社会経済システムを批判的に捉え、地球環境の有限性を前提に人間や生態系の存続を図ろうとすることを指すといえるだろう^{註11}。本展覧会でエリアソンが目を向けるのは、とりわけ環境面のサステナビリティである。なぜなら、地球環境は、一般論として人類や他の生物の生存基盤であるということ以上に、大気圏内の諸現象を構成要素とする作品を生み出してきたエリアソンの美術の根底をなしているからである。

たとえば、作家はこれまで《太陽の中心への探査》(2017年) [図10]のようなガラス板を組み合わせた光の多面体を数多く手がけてきた。《太陽の中心への探査》が他の光の多面体の作品と異なるのは、光源のLEDライトと光源を回転させるモーターの電力を付属のソーラーパネルから供給しているという点である。確かに、鑑賞者にとっては光の色や形の与える効果がすべてであり、光を点灯させるための電力がどのような属性をもとうが鑑賞体験には関係ないという指摘があるとするれば、それはもっともだろう。しかしながら、建物の上部に設けた円形の開口部か



図8 《グリーン・リバー》1998年 ストックホルムのヴァーサ橋で撮影(2000年)
Photo: Olafur Eliasson

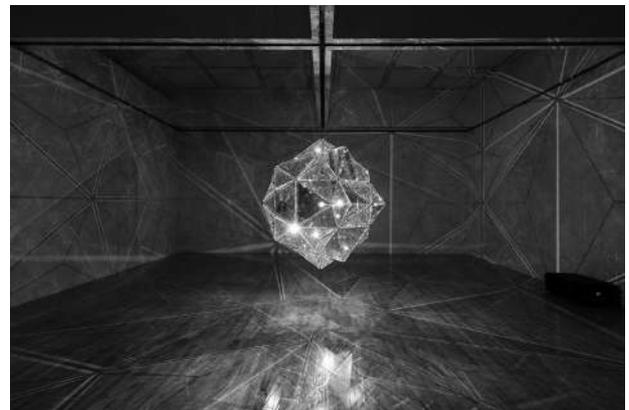


図10 《太陽の中心への探査》2017年 東京都現代美術館での展示(2020年)
Photo: Kazuo Fukunaga



図9 《橋のシリーズ》1994年 Photo: Paul Hester



図11 《あなたの太陽装置》1997年 Marc Foxx Gallery, LAでの展示(1997年)

らの自然光が日周運動によって室内の壁や床を移動する《あなたの太陽装置》(1997年) [図11]、巨大な夕陽を再現することで文化としての天候が人びとの行動に与える影響を明らかにした《ウェザー・プロジェクト》等、エリアソンの光をめぐる作品が太陽というモチーフにつながっていることを考慮するならば、本作品もまたそれらの延長線上にあり、ソーラーパネルにはサステナビリティの文脈にとどまらない意味が見いだせる。

さらに、人為起源の温室効果ガスの増加が20世紀半ば以降の気候変動の大きな要因であるということは世界の共通認識として定着しつつあり、さまざまな分野でカーボンニュートラルに向けた動きが進むなか、エリアソンは2030年までにSOEが排出する二酸化炭素を半量にすることを目標に掲げている¹²。通常、展覧会にかかるカーボンフットプリントの内訳において、展示空間の空調と照明に要する電力を除くと、大きな割合を占めるのが輸送に関する排出量である。そこで、本展覧会では日本で入手または制作が可能な部分を国内でまかなうことにより、ベルリンからの輸送量を最小限に抑えた。また、スタジオで制作された作品の多くは、国をまたぐ美術品の輸送手段として現在一般的に用いられる航空便ではなく、フットプリントがより少ないトラックと鉄道、船を経由して日本まで運ばれた。特筆すべきは、航空便よりもはるかに時間を要し、不確実性が高い輸送状況を逆手にとることで、輸送中に新たな作品が生まれたということである。12点組のドローイング《クリティカルゾーンの記憶(ドイツーポーランドーロシアー中国ー日本)》(2020年) [図12]には、ボールペンのペン先と重り、ボールペ어링等を組み合わせた装置が輸送中の振動や傾きにに応じて紙の上を移動することにより、動きの軌跡が写しとられている。人の手では表現しえない無数の線描は、あるいは勢いよく、あるいは小刻みに震え、抽象化された形ではあるが輸送の過程で起きたことをくまなく記録している。

これらは一例にすぎないが、エリアソンの近作におけるサステナブルな試みは、それらしきものを提案してやり過ごすのではなく、わずかであっても具体的に気候変動の緩和に資するものである。「〈何についての作品なのか〉という系と〈どのように作品をつくるのか〉という系は同時に起こる」¹³と考えるエリアソンにとって、今や作品に関するあらゆる段階のあらゆる選択は、現在の地球環境をめぐる差し迫った状況と切り離すことができない。しかし一方で、作品自体には説教じみたところがあるわけでも、サステナビリティを声高に謳う要素が含まれるわけでもない。カーボンフットプリントに対する考慮は作品の条件であり、目的ではないからだ。

それでは、作品の目的はどこに見いだせるのだろうか。ひとつの回答として、エリアソンは自作を「現象を生み出す装置」¹⁴と説明する。そして、装置が生み出す現象に身を浸す人びと、つまり鑑賞者にこそ、作品の成立における中心的な役割が期待されている。現象は空間を同じくする人びとの知覚に作用し、さらにいえば、自らの知覚のプロセスに意識を向けることを人びとに働きかける。たとえば、《ときに川は橋となる》における知覚

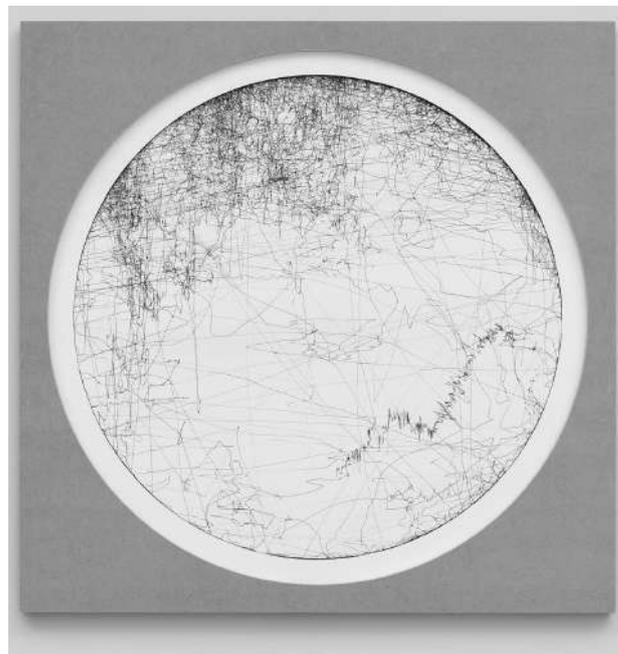


図12 《クリティカルゾーンの記憶(ドイツーポーランドーロシアー中国ー日本) no.1》2020年 12点組のうちの1点 Photo: Kazuo Fukunaga

のプロセスをたどると、暗がりの展示空間に足を踏み入れた人の目を引きつけるのはなによりも、円すい形のスクリーンに投影された動く像ではないかと思われる。前記したように、この現象の仕組みは水面を照らす光の反射と投影であり、水の入ったブルー、スポットライト、スクリーンという構成要素はすべて眼前に明らかにされているにもかかわらず、たいていの人は周りを見まわし、ビデオプロジェクタをさがしはじめるのではないだろうか。デジタル技術の発達等により日常的に高精細な動画に接しているため、複雑に形を変えるイメージが単なる水面の反射によるものだとはにわかに思えないからである。しかし、しばらくためつすがめつ見ていると、驚きと同時に現象の仕組みに気づくときがくる。こうした知覚のプロセスについて、エリアソンは次のようにとらえている。

はじめて見る作品であったとしても、その眼差しは本質的に新しいものではありません。私たちの眼差しは、所与の文化的かつ地政的な枠組みのなかで、過去の経験と見込みによって形成されています。美術作品との出会いの大部分は、認識と同定という行為、そして「聴き入れられている」という感覚に関するもので、そこには認識が崩れるときの驚きと不確かさの要素が含まれます¹⁵。

エリアソンの「現象を生み出す装置」としての作品は、私たちのものの見方が過去の経験や慣習によってあらかじめ方向づけられていることに気づかせ、目の前の現実にも動的に、より正確に言えば、反省的に向き合うことをうながす。その場で起きている現象は変化し続けるがゆえに、容易な同定や評価、解釈の固定化を斥け、認識したかと思えば食い違い、不断の見直しと再考を後押しする。エリアソンの作品を見ると、換言すれ

ば、作品と自分自身の感覚を照らし合わせようとするとき、作品に視線を投じているはずが、作品から視線を投げ返されていると感ぜられることがあるだろう。作品と鑑賞者は合わせ鏡のように眼差しと感覚、思考をたがいに映し返す。したがって、エリアソンの作品を知覚するプロセスとは作品と鑑賞者のあいだの終わりなき反照であり、ときに緊張と摩擦、葛藤さえも内包した行きつ戻りつする動きの累積に他ならない。

さらに、本展覧会においてこうした反省的な知覚のプロセスが重要なのは、鑑賞者にとって思考を行動に移すためのきっかけになりうるからである。私たちは誰しも、まだ完全には意識していない感覚や言語化できていない感情を自らの内なる領域にかかえている。しかし、作品をただ見るだけではなく、「見る」という知覚のプロセスにおける作品と自分自身との相互作用に意識を向けるとき、そうした漠然とした感覚や感情は現実の地平に引き出され、思考は実際の行動へとつながっていく。

美術作品との出会いによって、頭のなかにあるまだ明確になっていないものに「声」が与えられ、その声が「聴き入れられている」と感ぜることがあります。私たちは「私の声が聴き入れられている」「私は世界とつながっている」という実感が得られてはじめて、「自分の行動を変えてみよう」「気候変動をめぐる問題にどのように関わられるのか考えてみよう」という思いに突き動かされるのです。^{註16}

このエリアソンの一節は、作品を見るという個人的な体験が現実の世界に大きな変革をもたらす可能性を端的に表すものとして読みとれる。あるいは、先に言及した《ときに川は橋となる》というタイトルにおける川は「目に見えない、明確な形をもたないもの」、橋は「目に見える形で立ち現れたもの」という等式を思い起こすならば、川には「感覚や感情」、橋には「実際の行動」という値をさらに等号で結ぶことによって、本作品の別の側面が示唆されるだろう。

作家が認めるように、本展覧会の開催のためには(通常よりも抑制しているとはいえ)一定量の二酸化炭素が排出されているし、美術作品はかならずしも気候変動への直接的な解決手段にはならない。しかしながら、エリアソンの作品と向き合うことが美術館を出た後の日々の行動に何らかの変化を与えうるとすれば、ひとりひとりの変化はわずかでも、世界に大きな影響を与えることができるのではないだろうか^{註17}。

(4) 作品における波の動きについて

既述したように、《ときに川は橋となる》は動く水面に光が反射して動く像が視覚化されるという現象によって成立している。エリアソンのこれまでの作品を見ていくと、さまざまな物理状態に変化した光と水が作品に含まれていることに気づく。色とは特定の波長域における光の反射であり、電気から光を得るとき

には熱が発生し、水が氷や水蒸気に変化することはいうまでもない。このように、ある意味で、光と水という要素はエアソンの美術の基底に横たわっている。しかしながら、本作品を特徴づけているのは、光と水という個々の要素ではなく、それらが動いているという在りようである。そこで、こうした在りようを扱ったいくつかの作例をとりあげることに、現時点でのエアソンの表現における本作品の位置づけを確認したい。

はじめに、エアソンの動いている光と水への関心は、初期の代表作《ビューティー》(1993年) [図13]においてすでに認められる。暗闇のなかで霧状の水に光が当たることによって、鑑賞者の目の前に虹が現れる。タイトルが示すように、この作品の本質は特定の現象を再現した状況にあるのではなく、虹という現象を眼前にしたときの個々の主観的な体験に内在する。結果として《ビューティー》が作家の歩みの起点になっていることは疑いえないが、ここではむしろ、その翌年に制作された《無題》(1994年) [図14]に注目したい。環形の金属フレームとプラスチックシートが暗い部屋の床に置かれ、その真上から約1秒間隔で水滴が落ち続ける。そのようにしてできた水たまりに光が当たることによって、水滴が落ちるごとに波打つ水面の反射が壁に投影される。《無題》は、水の入った円形の容器とスポットライトが用いられているという点で、《ときに川は橋となる》に直接つながる作品である。さらに、《無題》から読みとれるのは、上部から落ちる水に光を当てるという《ビューティー》の構造を引き継ぎながらも、水の動き、すなわち、波に作家の関心の重心が移行していることである。その証左として、《無題》からあまり時期を置かず制作された《ウェーブマシン》(1995年) [図15]において、エアソンは4つの異なる形の容器にモーターを取り付け、それぞれに光を想起させるような黄色の水を入れ、異なる間隔で小さな波を発生させることにより、豊かな波のパターンの可視化を試みている。

次に、動く光と水に一定の役割が与えられた作例として、ロッテルダム・ボイマンス・ファン・バーニンゲン美術館での個展で発表された《気づきと動き》(2005年) [図16]を挙げることができる^{註18}。凹凸のある矩形の展示室は薄暗く、2つの細長い空間になるように、灰色の大きな布で区切られている。床には布に沿って水の入った容器が置かれ、スポットライトで照らされている。床板はいくつか盛り上がっている部分があり、細長い空間を歩きまわる人びとがそれに「気づき」、その部分を踏むと、床下に仕掛けられた装置が作動して水面に波が生じることにより、布や壁に反射した「動き」のある像が出現する。さらに、《気づきと動き》とほとんど同じ構造を円形の空間で再現したのが《交渉の余地があるあなたのパノラマ》(2006年) [図17]であり、これと対になる作品が金沢21世紀美術館の特徴的な円形の展示室で発表された《水の彩るあなたの水平線》(2009年) [図18]である。両作品の差異はプリズムの有無で、壁に投影された像の色合いや形は異なっているが、空間の中央に水の入った円形の器が置かれていること、鑑賞者が踏み板を踏むと水面が波打つことは共通している。



図13 《ビューティー》1993年 東京都現代美術館での展示 (2020年)
Photo: Kazuo Fukunaga



図14 《無題》1994年 アート・ケルンのLukas & Hoffmanでの展示 (1994年) Photo: Victor Dahmen

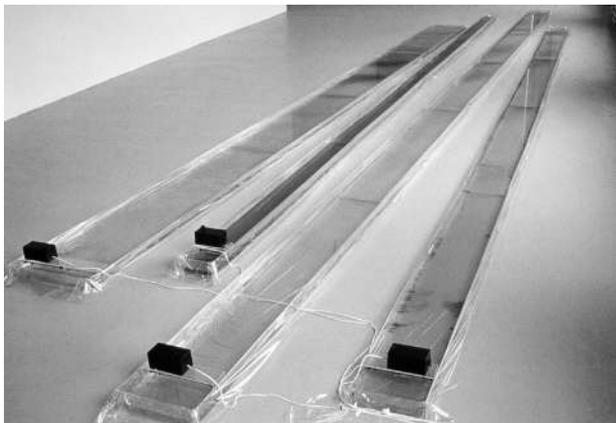


図15 《波の装置》1995年 シュトゥットガルトのクンストラーハウスでの展示 (1995年) Photo: Marcus Keibel

こうした構造から明らかなように、《ときに川は橋となる》はこれらを発展させた作品といってよい。だが一方で、《気づきと動き》では容器と空間は矩形であるのに対して、《交渉の余地があるあなたのパノラマ》と《水の彩るあなたの水平線》ではいずれも円形であり、《ときに川は橋となる》でもプール、スクリーン、黒い布は同心円状に配置されている。作品空間を円形に設定することは、作品体験に関して、鑑賞者同士がたがいの体験を共有すること、より厳密に言えば、同じ空間を共有しながら「隣にいる人が自分とまったく異なる体験をしていること」^{註19}



図16 《気づきと動き》2005年 ロッテルダムのボイマンス・ファン・ペーニンゲン美術館での展示 (2005年) Photo: Jens Ziehe



図17 《交渉の余地があるあなたのパノラマ》2006年 Tanya Bonakdar Gallery, New York での展示 (2006年) Photo: Christopher Burke

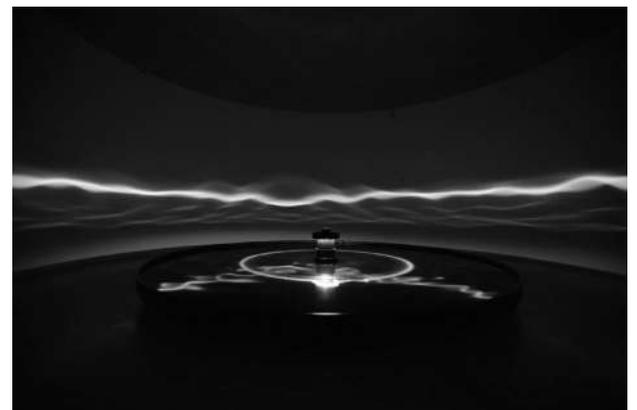


図18 《水の彩るあなたの水平線》2009年 金沢21世紀美術館での展示 (2009年) Photo: Kioku Keizo

を人びとに意識させるように働きかけてきたエリアソンのアプローチと無関係ではないだろう。また、作品と鑑賞者の動きの因果関係について、旧作では装置を踏むという鑑賞者の直接的かつパフォーマンス的な行為が波を生じさせていたが、本作品では鑑賞者の介入はより象徴的なレベルに収斂されている。しかしながら、旧作と本作品の最大の差異は、投影された波状の像にある。旧作の光源はひとつであるため、パノラマや水平線というタイトルが示すように、横方向に広がるひとつの帯状の波打つイメージが空間をとり囲んでいる。他方、本作品では光源が複数あるため、波の動きに連続性が付与され、複数のイメージが分節されずに増幅し、大きく広がる波の動きが空間全体に行き渡っている。

以上に見てきたように、水の動きとしてのとらえがたい波を光によってよりはっきりと目に見える形で提示する試みは、初期から現在まで、エリアソンの作品制作において一定の比重を占めていることがわかる。自身の作品における波の機能について、「交渉する余地がない空間の状況を交渉可能なものにする道具として波の動きと仕事をしてきた」^{註20}とエリアソンは語る。作品の波の動きは空間を伝播し、空間に潜在する揺らぎと共振し、そこにいる人びとの身体と感覚を賦活し、人びとが発する波が作品の波の動きと重なり合い、それぞれが強め合ったり弱め合ったりしながら、その場をめぐる。エリアソンが「交渉可能」と表白するのは、このようにして作り出される在りようのことではないだろうか。作家はまた次のように説明する。

空間と関わるということは波を起こすことを意味します。自分の身体の波が他の人が起こす波の動きと干渉して、その波の方向を変えていく。非常に基本的なことですが、美術作品を体験するという事は、同じ空間にいる他の人の身体やその動きによって決定づけられるフィジカルな関与でもあるのです。^{註21}

エリアソンの表現にとって、光と水によって視覚化される波の動きは、空間における暫定的な関係性、換言すれば、移り変わっていくプロセスによって現実の空間が構成されていることを明らかにするためのモデルであると考えられる。そして、『ときに川は橋となる』もまた、作家のそれまでの実践を引き継ぎながら、絶えず変化しつつ徐々に広がっていく在りようを目に見える形として開示することにより、現実の世界はけっして堅固なものなどではなく、つねに切れ目のない過程と変容のさなかにあるということ、私たちに認識させる手がかりたりえている。それゆえ、本作品はエリアソンの美術にとってひとつの達成とみなされるべきだろう。

結び

本稿では『ときに川は橋となる』を中心に、断片的ながらエリ

アソンの美術について考察してきた。最後に、本展覧会の開幕前後の状況に触れておきたい。2019年12月、作品を積載したコンテナはベルリンを発ち、ユーラシア大陸を横断し、およそ2か月後の2月上旬、東京に無事届けられた。すでに未知の感染症は国内でも確認されていたが、この時点では不安を感じながらもまだどこか楽観的な見通しがあったように思われる。しかしその見通しは早々に打ち砕かれ、2月末までには世界的に感染が拡大。エリアソンとスタジオのチームの来日はとりやめとなり、オンラインのコミュニケーションを介して展示設営が行われ、さまざまな困難と混乱の局面でかならずしも最良の選択ができたとはいえないが、ほとんど予定通りの日程と内容で展示は完成した^{註22}。4月、全国に緊急事態宣言が出され、不要不急の外出自粛が求められるなかで、展示室の作品は人びととの出会いを静かに待ち続けた。そして6月9日、当初の会期から大幅に延期して展覧会は開幕した。

入場者数を制限しつつ開館する日々に安堵する一方で、自分自身の現実との向き合い方を問われてもいた。目に見えないウイルスによってあらわになったことのひとつは、世界は以前からずっと緊急事態下にあったにもかかわらず、それが平時とみなされてきたという事実ではないだろうか。気候変動、社会における分断や差別の広がり、貧困、紛争や暴力等の緊急事態に対して、深刻に受け止める素振りを見せるだけで、そこから目を背けてきたのではないだろうか。こうした危機を目の前に突きつけられている私たちに対して、エリアソンの作品は、悲劇的な終局図を示してこわがらせるのでもなく、現実から切り離された見世物を消費させるのでもなく、この世界で体験することがもつ意味を問い直し、目に見えないものを目に見える形で表現するという視覚芸術のもっとも根源的な部分を肯定することによって、不確かで移ろいゆく現実と反省的に向き合うための空間をつくり出している。

註釈

註1 本展覧会のチーフ・キュレーターは長谷川祐子(東京都現代美術館 参事[当時])。稿者はキュレーターとして本展覧会に関わった。なお、当初予定していた会期は2020年3月14日から6月14日までであったが、新型コロナウイルス感染症の感染拡大を防止する観点から延期、変更になった。

註2 『オラファー・エリアソン ときに川は橋となる』東京都現代美術館(監修)、フィルムアート社、2000年。

註3 『アイス・ウォッチ』はこれまでに三都市で行われている。コペンハーゲンの市庁舎前広場(2014年10月26日から29日まで)、国連ICPP[気候変動に関する政府間パネル]による「ICPP第5次評価報告書」の発表に合わせた展示)、パリのパンテオン広場(2015年12月3日から13日まで、COP21[国連気候変動枠組条約第21回締結国会議]の開催に合わせた展示)、ロンドンのテート・モダンとブルームバーグ欧州本社(2018年12月11日から翌19年1月2日まで)である。

註4 Olafur Eliasson, 'Welcome', in *Studio Olafur Eliasson: Unspoken Spaces*, London: Thames & Hudson, 2016, p. 10.

註5 'The whys and hows of my art-making, Olafur Eliasson in conversation with Anna Engberg-Pedersen', in *Olafur Eliasson: Experience*, London: Phaidon Press Limited, 2018, p. V.

註6 'Olafur Eliasson talks to Lily Cole', in TATE ETC, issue 46, summer 2019. <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-46-summer-2019/olafur-eliasson-talks-lily-cole> 公開日2019年6月13日, 最終閲覧日2021年1月10日。

註7 《グリーン・リバー》はこれまでに6回行われている。モス、ノルウェー(1998年)、北フィヤットラバク内陸路、アイスランド(1998年)、ブレーメン、ドイツ(1998年)、ロサンゼルス、米国(1999年)、ストックホルム、スウェーデン(2000年)、東京、日本(2001年)である。

註8 本展覧会のあいさつ文にエリアソンが寄せたテキストより引用。

註9 「オラファー・エリアソン アートで描くサステナブルな世界」『美術手帖』美術出版社, vol. 72, no. 1082, 2020年6月号, p. 20.

註10 本展覧会にエリアソンが寄せたステートメントより引用。

註11 サステナビリティに関連する語として「エコロジー」が挙げられる。自然保護や環境保全を推進する思想や活動を表す用語について、国内ではエコロジー(エコ)が長らく一般的であったように思われる。エコロジーという語は、19世紀ドイツの生物学者エルンスト・ヘッケルが定義した学問領域を指す造語としてのエコロジー(biological ecology: 生態学)が、1960年代半ば以降に環境問題が深刻化するにつれて社会運動としてのエコロジー(political ecology: エコロジズム)に発展し、現在までさまざまな意味に流用され、ときに都合のよい語として利用されてきた。世界の潮流から後れをとりつつも、2018年頃から国内で急速に浸透したサステナビリティもしくはSDGs(持続可能な開発目標)という語もまた、実態は市場原理に偏重した持続可能性であるにもかかわらず、耳あたりのいいスローガンとして利用されかねない、あるいは、すでに否応なく利用されているという点で、かつてエコロジーという語がたどったのと同じ道を歩みつつあるのではないだろうか。

註12 「14名が考えるスタジオ・オラファー・エリアソンのサステナビリティ計画」『オラファー・エリアソン ときに川は橋となる』東京都現代美術館(監修)、フィルムアート社, 2020年, p. 144.

註13 註12前掲書, p. 143.

註14 'Interview: Daniel Birnbaum in conversation with Olafur Eliasson', in *Olafur Eliasson* edited by Daniel Birnbaum, Madeleine Grynsztejn, and Michael Speaks. London: Phaidon Press Limited, 2002, p. 12.

註15 註5前掲書, p. I.

註16 2019年4月23日、東京都現代美術館で開催されたアーティスト・トークでのエリアソンの発言より引用。

註17 世界のサステナビリティに向けた取り組みは今後さらに加速していくだろうし、当然のことながら美術館も無関係ではいられない。一朝一夕に美術館の事業構造を転換することは容易でないが、その原因を構造のみに求めるのは間違っていると考える。本展覧会の実現までに幾度も痛感したのは、権力や制度よりもそれらを行使している人間の考え方や先入主のほうが変化しがたいということであり、そうした人間のひとりが他ならぬ稿者であった。

註18 1995年から2005年までの10年間に言及すべき作例がまったくないわけではない。だが一方で、エリアソンは1995年にベルリンでスタジオを設立し、本格的に作家として仕事をするなかで、漸進的に作品として提示する表現の幅を広げている。一時的な現象を仮設するインスタレーションに加えて、そうした現象に具体的な形を与えた作品、すなわち、多角形のガラスや鏡を組み合わせた立体作品、ステンレス管等を材料にした建築的な構造物、光学や色彩理論の研究から生まれたモビール等を次々と発表していった。本稿の(1)で、SOEの特長と重要性を指摘したが、とりわけ1996年にSOEに参画した建築家で幾何学研究者のアイナー・トースタインの功績は大きいといえる。

註19 Daniel Birnbaum and Olafur Eliasson, 'In conversation', in *Reality Machines*. exh. cat., Stockholm: Moderna Museet, 2015.

註20 Olafur Eliasson, 'Vibrations', in *Olafur Eliasson: Your Engagement has Consequences; On the Relativity of Your Reality*, concept by Olafur Eliasson, edited by Caroline Eggel / Studio Olafur Eliasson, exh. cat., Baden: Lars Müller Publishers, 2006, p. 69.

註21 *Studio Olafur Eliasson: An Encyclopedia*, concept by Olafur Eliasson, edited by Anna Engberg-Pedersen / Studio Olafur Eliasson, Cologne: Taschen, 2008, p. 435.

註22 本展覧会では、二酸化炭素排出量の抑制策として、輸送の物量を最小限にするだけでなく、展示設営時にベルリンから来日する人数もまた最小限にすることをあらかじめ計画していた。そのため、日本側の設営チームにスーパー・ファクトリーが準備の初期段階から参画していた。航空便で作品を輸送し、SOEのチームが作品を設置するという、これまでと同じ仕方を選んではいけば、作品の輸送や設置ができなかったかもしれない。結果的にサステナビリティへの対応が未知の事態に対する一定の有効な手立てとなったのである。

本稿の図版はすべてオラファー・エリアソンの作品である。

図版の提供はすべてStudio Olafur Eliasson, courtesy of the artist; neugerriemschneider, Berlin; Tanya Bonakdar Gallery, New York / Los Angeles

バリアフリー対策事業における「触察ツール」の作成について

鳥居 茜

1 はじめに

東京都現代美術館では開館以来、幅広い来館者を対象とした様々な教育普及プログラムを実施してきた。リニューアル・オープンを迎えた2019年度からは、バリアフリー対策事業により一層力を入れている。東京都は、東京2020オリンピック・パラリンピック競技大会の招致を機に、2015年に芸術文化振興の指針となる「東京文化ビジョン」を策定した。その文化戦略の一つとして「あらゆる人が芸術文化を享受できる社会基盤を構築」することを打ち出し、「すべての子供や青少年、障害者が芸術文化を享受できる仕組みを推進する」ことや「文化施設において子供や高齢者、障害者、外国人など、様々な人々がストレスなく芸術文化に触れることができる環境を整える」ことなどを、目指す方向性として示している¹⁾。こうした背景を受け、都立文化施設の一つである当館では、施設面でのバリアフリー化のみならず、教育普及事業の側面からも取り組みを行うこととなった。筆者が所属する教育普及係が実施する主なバリアフリー対策事業には、プログラムにおける手話通訳士の導入や特別支援学校・学級を対象としたアーティストの一日学校訪問²⁾、鑑賞サポートツールの作成などがある。本稿では、このうち鑑賞サポートツールとして2019年度から継続して取り組んでいる「触察ツール」について、その目的と概要を紹介する。

2 バリアフリー対策事業における「触察ツール」の位置づけ

当館で実施している鑑賞に関連した主なプログラムは、学芸員が担当するミュージアム・スクール(学校団体鑑賞)のほか、美術館の作品や建築などをテーマに参加者の主体的な体験の場を創出するギャラリークルーズ、ガイドスタッフによるギャラリートーク³⁾等がある。このうちスクールプログラムに位置づけられているミュージアム・スクールは、特別支援学校を含む小学校から高校までの児童・生徒を対象としている。一方、普及プログラムの一環として実施しているギャラリークルーズは、こどもから高齢者、さらに視覚や聴覚に障害を持つ人まで、いずれもその対象は幅広い。

ミュージアム・スクールでは、主にコレクション展示室を会場に、学芸員がこどもたちとのコミュニケーションを重視しながら一つの作品につき10分ほどかけて鑑賞する。その際に作品や作家に関連した特製ツールを活用することがある。例えば、作品

を構成している素材の一部や使用している画材、あるいは木彫作品を制作する際に出た木片や削りくずなど、その多くは作品にまつわるものとして作家本人から譲り受けたものである。これらはこどもたちが実際に手に取って触ることもできるため、実物の作品に触ることのできない鑑賞において、ただ見ているだけでは得られない新しい気づきのきっかけになる。しかしながら、こうした素材の利用は、ごく一部の作品に限られていた。また、幅広いテーマや切り口で実施しているギャラリークルーズ⁴⁾では、展示作品を鑑賞したり、館内を巡ったり、制作を交えたりと、様々な方法で美術に親しんでもらう多様な企画を行っており、当館で開催している鑑賞プログラムは、その内容も対象も多岐にわたる。

このような状況から、鑑賞に関わるプログラム全般で使用することを想定し、当館の収蔵作品の多くを占める油彩画と版画作品をテーマに、素材や技法など、作品を構成する要素の触覚的な体験を可能にするツールの開発を進めることとした。触察ツールは、例えば油絵具やカンヴァス、絵筆といった物質に触れたり、カンヴァスの厚みを確認したり、木枠に張ったカンヴァスに筆を当てる感覚を味わってみたりすることで、作品鑑賞の世界を広げることを主な目的とする。その体験は視覚障害の有無に関わらず、誰しにも開かれているべきである。そのため、触察ツールの作成にあたっては、それが作品鑑賞に際して、障害を持つ人の“障壁を取り除くためのもの”ではなく、“対象も使い方も自由であること”を念頭に置いた。そして、幅広い層を想定したツールを目指し、館が実施している様々な鑑賞プログラムでの活用を視野に入れ、2019年度は油彩画をテーマに、2020年度は版画をテーマに取り組むこととした。

3 油彩画をテーマとした触察ツールについて

触察ツールの制作方針として重要なことは、ツールは主役ではなく、あくまで鑑賞する上での一つのきっかけであり、補助的な役割を果たすものである、ということだ。そのため、恒常的に設置して自由に触るものではなく(それ単体で機能させるのではなく)、作品鑑賞時にファシリテーターが進行に応じて適切なタイミングで活用できるよう、使用手順をあらかじめ既定しないものを作成することとした。2019年度に取り組んだ油彩画をテーマとした触察ツールでは、特定の作品をそのまま再現するのではなく、描画ツールについて知り、油彩画ならではの物質

感を体感できるツールを考えた。また、展示室のみならず、出張授業など実物がない鑑賞環境においても活用できることを意識して制作を進めた。制作した油彩画の触察ツールのうちのいくつかを次項で紹介する。なお、各ツールの企画と制作は、筆者本人が担当した。

(1) 描画方法の違い

亜麻布に地塗りを施した油彩画のキャンバスは、目が細かいものから粗いものまで複数の種類がある。ツールでは、一般的によく使われる中目と、それよりも細かい細目、そして太めの糸で織られた荒目の3種類のSMサイズ(227×158mm)のキャンバスを用意した。それぞれの画面に同じ立方体を描き、立方体の各面はナイフ描き、筆致を残した筆描き、グレージング^{註5}の3つの異なる方法で描いた。[図1]実際に油彩画ツールの画面に触れて、描画方法による質感の違いを感じられるようになっている。これら3つの絵は、キャンバスの目の粗さの違いによる絵具の載り方や塗り重ねた色の見え方の違いを比較できるように、下地塗りにから完成まで、使う色や色の重ね方、描くタイミングなどをすべて同時進行で行った。



図1-1 目の粗さの異なる3種類のキャンバスに描かれた油彩画



図1-2 立方体の面ごとに異なる筆致で描いている

(2) 描画ツール(各種筆、ペインティングナイフ)による筆致の違い

筆致見本 [図2]では、細目、中目、荒目の3枚のキャンバスを用意し、3種類の筆とペインティングナイフの描線を比較できるようにした。使用した筆とナイフは、一般的によく使われる豚毛

の平筆とタヌキの毛を用いた軟毛の丸筆、色のぼかしやグレージングなどに使用するファンブラシ、そしてペインティングナイフである。パレットの形をした板紙にはキャンバスの一辺のみを固定しているため、めくりあげて厚みや手触りの違いを確認することができる。



図2-1 筆致見本



図2-2

(3) キャンバスに描く感覚を味わう

図3のSMサイズのキャンバスでは、豚毛筆で描いた直線、波線、点、色面およびナイフ描きによる絵具の盛り上がり表現した。本ツールには、様々なタイプの筆とペインティングナイフが用意されている。鑑賞者はそれらを手に取り、キャンバスにあらかじめ描かれた筆致をなぞることで、画面に筆をあてた際の弾力やナイフを滑らせる感覚などを実感することができる。水彩画等で使用する軟毛の筆と異なり、油彩画では硬毛の豚毛の筆が使われることが多い。豚毛はコシが強く弾力があり毛先が枝分かれしているため、粘り気のある油絵具を含みやすい。実際に筆をあてる体験を通して、画家たちがキャンバスに向き合う様子を想像してもらえればと考えた。キャンバスは無地のものも用意したが、これはガイドとなる線や形を気にすることなく、筆やナイフを自由に走らせる感覚を味わってもらうためである。[図4]



図3 カンヴァスに筆などをあてる感覚を味わうツール



図4 さまざまな種類の筆やナイフを用意

(4) 触る絵画

粘度が高く柔軟性がある油絵具ならではの絵画表現を体感してもらうため、油絵具の物質感を触って確かめることができる絵画を作成した。図5は、油絵具を用いて、指で描いたもの。図6はペインティングナイフで描いた部分と、豚毛筆の筆致を残して描いた部分を触って比較できるようになっている。絵具がたっぷり載ったカンヴァスを手に取ると、その重さを実感することができる。これらの他にも、油絵具の特徴を実感できる絵画をいくつか用意した。

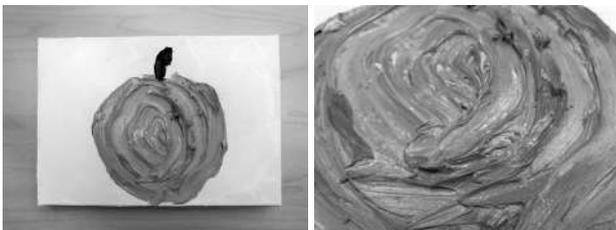


図5 油絵具がたっぷりのった絵

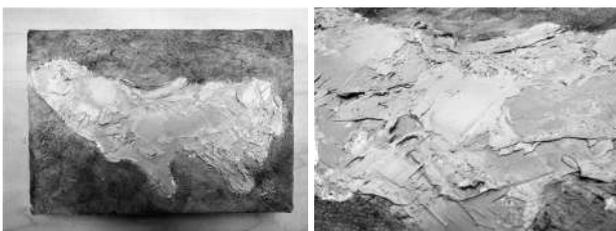


図6 ペインティングナイフと豚毛筆で描き分けた絵

(5) 油彩画ツールに関する補足情報

油彩画の触察ツールには具体的な使用手順はなく、自由に活用することを想定している。そのため、事前にファシリテーターが知っておくべき内容をまとめた資料を併せて作成した。この資料には、油彩画の技法や素材についての基礎情報のほか、個々のツールの意図や道具に関する情報が記されている。なお、画面に直接触れることを目的としたツールであるため、カンヴァスの絵画面には画面保護の仕上げとしてワニスをかけ、使用後に消毒を行ったり、汚れた際にはワニスをかけ変えたりできるようにした。

4 版画をテーマとした触察ツールについて

2020年度に制作した版画の触察ツールでは、凹版(銅版画)、凸版(木版画)、平版(リトグラフ)、孔版(シルクスクリーン)の4つの版形式や版種の基本的な違いを分かりやすく伝えることに主眼をおいた。版画制作にあたっては実技に関する専門知識が不可欠であることから、構想段階から制作まで版画家の門馬英美氏の協力を得た。

版画の触察ツールの制作を始めた2020年6月はコロナウイルス感染症の流行の渦中で、人と身体的な距離を保つこと、また展示室内での会話を控えることなどが周知された。そのため、それまで教育普及事業として日常的に実施していたミュージアム・スクールにおける展示室内での対面トークや、ガイドスタッフのギャラリートークは休止せざるを得ず、来館者と普段通りのコミュニケーションをとるのが難しい状況にあった。また、手洗いや手指のアルコール消毒が奨励され、学校においては人とモノを共有しないなどの対策が取られていたことから、触ることを目的とした本ツールの作成にあたっては、消毒や代替品の購入が可能で、容易に再制作ができ、汚れたらすぐに取り換えられることを念頭においた。

版画の触察ツールとしては、以下を制作した。

- (1) 技法紹介ツール…版材、彫りや描画、刷りで使用する道具、図柄を施した版とそれを刷った作品見本^{※6}など。
- (2) 版画技法模型…凹版、凸版、平版、孔版の4つの版形式の特徴を簡易的に表現した技法模型。
- (3) 版画用紙見本…版画作品で使用される様々な種類の紙を1冊に綴じたファイル。
- (4) 説明カード…版種ごとに使用する特徴的な道具や技法、制作工程について説明したカード。

(1) 技法紹介ツール

① 銅版画ツール

凹版に分類される銅版画は、版面を彫り下げた部分のインクを写し取る技法である。銅版画のツールでは、複数の版を用意した。まず、片手で持てるサイズの未加工の銅板、メゾチント^{※7}

用の加工を施した銅版、そして図柄を彫った版である。これらの版に触れることで、銅素材の版の重みや触感、さらに道具ごとの彫り跡を比較することができる。銅版画の技法は、直刻法や腐蝕法^{註8}などがあるが、今回は直接銅版をひっかいて描画していく直刻法に使用する道具を用意した。ツールによっては刃先が鋭利なものもあるため触れる際には注意が必要だが、実際に手に取ることによって重みを実感したり、道具の持ち方を試したりすることができる。また、版の一つにニードルやビュランを使って図柄を彫り、実際に銅版画用プレス機で刷ったものを作品見本として用意した。銅版画の作品画面はほぼ平らで、インクの凹凸は感じにくく、触るとインクが落ちてしまうため、刷り上がった作品はクリアケース越しに見てもらおうにした。



図7 銅版画ツール

②木版画ツール

凸版に分類される木版画は、図柄を出したい部分を残して彫ることで、凸部分の形を写し取る技法である。木版の版木は、木を縦の方向に切り出す板目木版が一般的で、小口木版と比較すると木は柔らかく、彫刻刀で彫りやすい。一方、木を輪切り状に切り出す小口木版は、主にツゲや椿といった年輪の密度が高い硬質な木材を使用しており、版面も硬い。そのため、銅版画で使用されるビュラン^{註9}などを用いて彫っていく。今回の触察ツールでは板目木版と小口木版の両方の版木を用意した。小口木版は研磨された滑らかな版面に彫り進めるため、版木の状態で板目と小口を触り比べてみると、手触りの違いは顕著である。その他、彫刻刀や彫り跡見本、紙を湿すための水刷毛、版木に絵



図8 木版画ツール

具を載せるために使用する小さな箸の形をしたはこび、版木から紙に絵を摺り取る際に使用するバレンなどを用意した。[図8]板目木版については、二版に分けて図柄を彫った版木と作品見本を用意した。二色刷りであることを分かりやすく伝えるため、作品見本は一版目のみ、二版目のみ、そして二版を重ねたものの3点を作成した。

③リトグラフツール

平版に分類されるリトグラフは、水と油が反発する作用を利用した技法である。クレヨンやペン、鉛筆、解墨といった油分を含む描画材を用いて直接版に絵を描き、その図柄部分を親油性にする化学的な処理を施すことでインクが付着するようになる。版面を直接彫って図柄を刻む木版画や銅版画に対し、描画した絵がそのまま版となり、版面に凹凸はなく、ほぼ平らな状態になる。リトグラフは元々、天然の石灰岩を切り出した石版石を版に使用するが、入手が困難なため、今回のツールでは一般的に用いられているアルミ板を使った。用意したアルミ版の一つは前述の描画材の特徴を伝える描画材見本 [図9]で、もう一つは、それらの描画材を用いて描かれた巻貝の絵である。どの部分にどんな描画材が使われているかが分かるように、巻貝の絵には、使用した描画材の種類を伝えるクリアシートも用意した。



図9 描画材見本。描画材の特徴を伝える版とそれを刷ったもの。

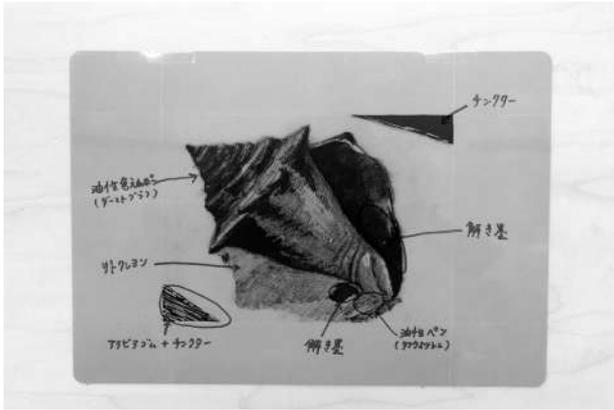


図10 アルミ版の上に描画材の種類を記したクリアシートをつけた

④シルクスクリーンツール

孔版の一種であるシルクスクリーンは、網目状に織られた生地上にインクを通す部分と通さない部分を作り、図柄を刷り取る技法である。感光乳剤¹⁰を塗布したスクリーン生地に図案原稿を感光させて焼き付けると、図柄の形に感光乳剤が固まる。この感光乳剤が目止めの役目を果たし、インクが通らない部分となる。紙の上に重ねた版上に直接インクを載せ、スキージー¹¹でインクを押し通すように動かすことでインクが通り、紙に形が写し取られる。そのため、木版画、銅版画、リトグラフでは版に対して図柄が反転するのに対して、シルクスクリーンは版と同じ向きに刷ることができる。

触察ツールとして、枠に張られた製版前のスクリーンと実際に図柄を施した二色刷り用の版を用意した。製版された版面に触れてみると、目止めがされた部分とされていない部分の違いを指先で感じ取ることができる。その版で刷った一版目、二版目、そして二版を重ねた二色刷りと、絵が重なる過程が分かるような作品見本を用意した。[図11]



図11 シルクスクリーン

(2) 版画技法模型

凹版(銅版画)、凸版(木版画)、平版(リトグラフ)、孔版(シルクスクリーン)といった版形式や版種の特徴を触って確認できる版模型をA5サイズのファイルにまとめた。[図12]孔版(シルクスクリーン)以外は、版に対して刷り上がった絵柄が反転することを表すため、見開きページの右側に版を、左側に作品例を置いた。銅版画は、版の凹部分に入ったインクが刷り取られて絵柄が表されることが伝わるよう、模型の版にも細い線のくぼ

みを作った。[図13]それに対して、凸部分の絵柄が刷り取られる木版画については、カラーステレンボードを支持体に、凸部分を残すようにして彫刻刀で彫り上げている。[図14]リトグラフは、版面を触っても強く感じ取れるような凹凸はないため、技法模型でもその状態を表した。シルクスクリーンは、孔(=あな)版と表される通り、メッシュ状のスクリーンの目止めをしていない部分からインクが押し通されて版の下に置いた紙に絵柄が現れる。この原理を簡潔に伝えるために、孔部と目止め部分に分けた版模型を作成した。なお、これらの版画技法模型は全てステレンボードを支持体とし、屋外でも使用可能な耐水性ラベルシールにレーザープリンターで印刷したものを貼り付けている。耐水性のラベルシートを用いることで、使用後に消毒できるようにした。また、木版画については直接カラーステレンボードを彫っているが、これは短時間で簡単に作り変えることができるため、消耗した際には新しいものへの交換が可能である。



図12 版画技法模型

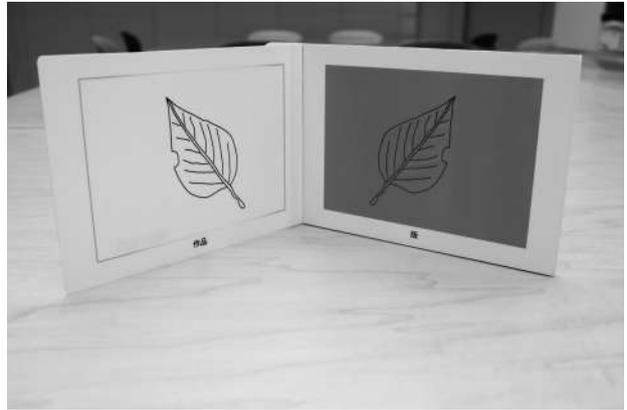


図13 凹版(銅版画)の版画技法模型



図14 凸版(木版画)の版画技法模型

(3) 版画用紙見本

版画作品において一般的に使用される和紙や洋紙の一覧表と、実際に触ることができる紙見本を1冊のファイルに綴じた。[図15]主に木版画で用いられる美濃紙や雁皮紙といった薄手の和紙のほか、和紙と比べると厚みのあるコットンパルプを含む洋紙を取りそろえた。一覧表には紙の種類ごとに主に用いられる技法が記されており、紙の手触りと技法を同時に確認することができる。



図15 版画用紙見本

(4) 説明カード

各技法を紹介するツールと連動し、道具や技法の説明および制作手順などをまとめたカードを作成した。[図16]現物写真やイラスト、説明文を組み合わせレイアウトしたもので、文中で使われている専門用語についても説明している。これらのカードは、本ツールの使用前にファシリテーターが確認のために見ることを想定しているが、状況に応じてプログラム参加者に見てもらえるように、見分けやすい配色や色に頼らない情報伝達を意識するなど、カラーユニバーサルデザイン^{註12}にも配慮した。



図16-1 道具、技法説明カード



図16-2 制作過程カード

5 活用に向けた収納について

ツールの制作を進めながら、収納方法についても考えを巡らせた。事前に必要なものだけを持ち出して使用することもあれば、トークの流れに応じてその場でツールを選んで使用することもあるだろう。そこで、作成したツールを収納すると同時に、収納ボックス自体がツールを見せる際の台となるような機能性を持たせたいと考えた。しかし、市販品で対応するものがなかったため、オリジナルで制作することとした。すでに当館展示室で使用している解説カードボックスやツールボックスを参照しつつ、形状やサイズなどの仕様を決めていった。触察ツールボックスの仕上りサイズは、油彩画用、版画用ともにW600×D450×H852mmで、キャスターを付けて移動できるようになっている。ツールボックスの天板を外すと、油彩画用はSMサイズのカンヴァスを立てた状態で収納することができ、さらに最上部は取り出した引き出しを置くことができる仕様になっている。ボックスの内部構造は、油彩画用と版画用で異なり、各種ツールのサイズに応じて収納の仕方を調整した。[図17]



図17-1 ツールボックス外観



図17-2 天板を外すと、ボックス内の引き出しを置くことができる



図17-3 版画用ツールボックスの内部

6 触察ツールの改良

2021年3月に都内盲学校を訪問し、木版画と銅版画の触察ツールの一部を弱視や全盲の人を含む教員の方々に見ていただく機会を得た。技法ごとに特徴的な道具や描画材、それらを用いて彫った版、その版で実際に刷った作品見本について順に紹介していった。その際、全盲の教員の方から「触った版が反転してできあがった絵の姿を知りたい」とのリクエストがあった。それは、言葉として頭に入ってきた情報や知識が、実際に図柄に触れてみることで、身体的感覚と結びつき、より深い体験として実感され得る、という理由からだった。さらに、技法や道具の説明カードについて紹介した際に、弱視の教員の方から、個人が所有する端末から文字情報にアクセスしたい、との意見が寄せられた。視覚障害と一言でいっても見え方には個人差があるため、手元で文字を拡大して見たり、音声で読み上げたりと、各人がそれぞれに適した方法やペースで情報に接することができたら良い、とのことだった。実際に触って確かめていく各種ツールに対して、作品見本や説明カードはサブ的な役割と位置付けていたが、こうした意見を受け、絵姿へのアプローチ方法や多様な参加者を想定した情報提供の仕方を工夫する必要性を実感した。

2021年度は、上記の課題を踏まえてツールの改良に取り組んだ。まず、平面的な作品見本の絵姿を伝えるために、立体イメージプリンターを導入した。[図18]立体イメージプリンターを使えば、パソコン上で作成した図柄や点字等のデータを特殊な専用紙上にエンボス印刷することができる。エンボス部分は無

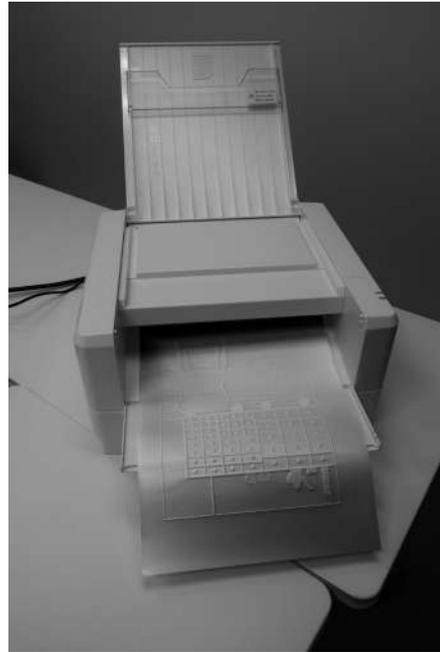


図18-1 立体イメージプリンター

色だが、専用紙の種類によってはインクジェットプリンターでのカラー印刷も可能で、カラーで印刷した紙を立体イメージプリンターに通すことにより、色付きのエンボス印刷物を作成することもできる。また、付属の点訳ソフトを介して作成した点字を印刷することも可能で、特殊な印刷に対応する印刷会社に外注せずとも自前で触察印刷物の作成ができ、修正や増刷も容易である。本プリンターの導入後に試作を重ね、視覚に障害のある方からアドバイスを得ながら、ツールに関連した印刷物の作成を行った。^{註13}

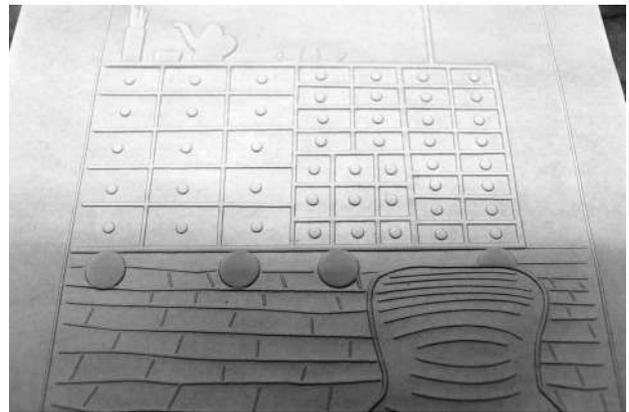


図18-2 専用紙を介して立体的な印刷ができる

一方、文字情報に関する課題を解決するために音声コード「Uni-voice」^{註14}を取り入れた。これは、スマートフォンやタブレット端末にインストールした専用アプリを介して二次元コード化された文字情報を読み込むと、各自の端末上に文字情報が表示され、音声での読み上げもできる、というものである。二次元コード化するテキストはWordやExcel上で編集を行い、誤読されがちな漢字については、予め辞書登録を行うことで正しく読み上げることができる。二次元コード化した音声コードシールを作品や技法説明カードに貼付し、必要に応じて希望者が各個人の端末で読み込めるように改良した。^{註15}

まとめ

本触察ツールは2019年度から着手し、油彩画および版画ツールともに一旦の完成をみたが、実際の使用を通して、引き続き改良を続けていく予定である。コロナ禍にあって、館内での対面プログラムは控えざるを得ない状況にあり、本ツールは実際のプログラムではあまり活用できていないが、これまでに何度か視覚に障害のある人や美術館、文化施設の関係者に紹介する機会を得た。その際の感想の中には「これまで油彩画を見たことはあっても画面に触る体験は初めてで興味深かった」、「普段触る機会のないものに触るというシンプルな体験自体が面白く感じられた」、「カンヴァスに筆を当てる感覚が新鮮だった」、「版画の説明カードを読んでからツールを触ってみると印象が深く残る」といった声があった。ミュージアム・スクールやガイドスタッフのギャラリートークをはじめとする当館の鑑賞プログラムには共通の台本はなく、参加者のプロフィールや参加者とのコミュニケーション等、その時々状況にファシリテーターが柔軟に対応しながら進行していく。そして、トークプログラムの対象は幅広い。触察ツールの紹介を通してあらためて感じたのは、関心を持つポイントは個人によって異なる、ということだ。本触察ツールにおいても、“触れてみる＝わかること”ではなく、ツールを介して丁寧に対話を重ねることが不可欠であり、そのようなコミュニケーションが作品の世界を深めることへと繋がっていく。

コロナ禍により通常通りのプログラム実施が難しい状況が続いているが、開かれたバリアフリーを目指し、千差万別なプログラム参加者の姿や、環境に応じた柔軟な活用方法を探りながら、引き続き活用に向けた準備を行っていききたい。

註

1. 東京都生活文化局文化振興部企画調整課『東京文化ビジョン』、2015年3月、p.31
2. 2001年度より、当館所蔵作家1名/組が、都内の小・中・高・特別支援学校に年間6校訪問する「アーティストの一日学校訪問」を行っている。本事業には、例年、募集校数を超える応募があるため、特別支援学校・学級に限定した事業を立ち上げ、2019年度と2020年度に実施した。
3. ボランティアのガイドスタッフが、研修期間を除く毎日14時から約1時間かけてコレクション展の作品解説を行っている。2020年3月から2021年10月現在、コロナウイルス感染症拡大対策のため休止。
4. 過去に聴覚や視覚に障害をお持ちの方を対象とした企画も行っている。過去のギャラリークルーズに関する活動報告は<https://www.mot-art-museum.jp/education/report/education/cruise/>を参照のこと。
5. 薄く溶いた絵具を何層にも重ねて描く技法。
6. 作品見本は画面を触ってもほぼ平らでインクの凹凸が感じにくいように、クリアケース越しに見てもらった。
7. メゾチントとは、版全体に傷をつけることでインクが入る状態をつくり、その傷部分を平らにならしていくことで、白や灰色の諧調を作る技法。
8. 直刻法とは、描画ツールを用い、直接銅版を削るなどして図柄を施していく技法。それに対して、版面に保護する部分を作り、腐蝕液を用いて溶かすことで図柄を表していく腐蝕法がある。
9. ビュランとは、刃先がとがった鋼鉄製の彫刻刀で、先端が45度にカットされており、その断面はひし形や正方形などいくつかの種類がある。

10. 図柄を版に焼き付けるための液体で、紫外線で固まる特性を持つ。

11. インクをスクリーン上に載せ、それを押し通して刷る際に使用する道具。

12. 多様な色覚の状況に対して、なるべく多くの人に情報を伝えるようにデザインすることをカラーユニバーサルデザインという。NPO法人カラーユニバーサルデザイン機構のまとめによると、日本人男性の約20人に1人、女性の約500人に1人が色弱者で、日本全体では320万人以上、世界に2億人以上いるとされている。

13. 立体イメージプリンターは触察ツールに限定せず、美術館や展示室のマップ作成などにも活用している。

14. 特定非営利活動法人日本視覚障がい情報普及支援協会が提供しているもので、利用者側がスマートフォンなどにインストールしたアプリを介して、二次元コードを読み込むことで、音声での読み上げおよびテキストが表示される。

15. 今回の改良にあたり、立体イメージプリンターや音声コード「Uni-voice」を取り入れたが、このような対応はすべての人に有用ではなく、選択肢の一つにほかならない。視覚障害と一言でいってもその視力・視野・光覚・色覚などの見え方、見えにくさには個人差があるため、多様な視覚障害の状況への配慮を忘れないようにしたい。

これまで聴こえていなかった声を響かせるために アムステルダムのミュージアムに見る複数の視点

八巻 香澄

ヒューマン Trafficker の肖像

裕福そうな黒い服に白いレースの飾り襟をつけた男性が、少し口角を上げた表情で肖像画に収まっている。横に添えられたキャプションの表題は、「ヒューマン Trafficker」である。



図1 ワレラント・ヴェラント《パウルス・ゴードインの肖像》、制作年不詳、ダウツェンホーフェ財団所蔵

さらに解説を読むと、この絵はパウルス・ゴードイン(1615-1690)の肖像であることが分かる。ゴードインは奴隷貿易で財を成し、彼が建てた家は今ではアムステルダム市長公邸になっている。彼の同時代を生きた白人たちも、そして市長公邸にした1920年代の白人たちも、ゴードインを犯罪者とは認識していなかっただろう。むしろアムステルダムに富をもたらした立役者であり名士の一人として評価していたはずだ。しかし今、その肖像画はヒューマン Trafficker の肖像として展示されている。売春が合法となっているオランダでさえ、ヒューマン Trafficking(人身売買)によって連れてこられたセックスワーカーがいることは大きな社会問題であり、ヒューマン Trafficker という言葉を使っていることには、非常に強い非難が感じられる。

展示されているのは、アムステルダムの観光エリアに位置するエルミタージュ美術館アムステルダム別館。ロシアのサンクトペテルブルクにあるエルミタージュ美術館からロマノフ王朝の武具や美術工芸品などを展示しているが、その一角にアムステルダム国立美術館(国立)とアムステルダム博物館(市立)のコレクションから、オランダ17世紀の集団肖像画や風俗画などで当時の社会情勢や文化を紹介する展示室がある。それらの絵画はかつて、オランダの覇権と文化水準の高さをアピールするため

に展示されてきた。しかし現在ではその意味が大きく変わってきている。

植民地主義からの脱却(デコロナイゼーション)

植民地主義や西洋中心主義、自文化中心主義からの脱却は、ミュージアムにとって簡単なことではない。欧米の大きなミュージアムのコレクションが、植民地での収奪によって得られたものであることを考えれば、その成立の過程自体が植民地主義に根ざしていることは容易に理解できよう。そしてそこで行われてきた収集活動、展示活動、教育活動もまた、西洋近代の所産である学問の方法論によるものであり、そのディシプリンを身につけるに際して必要な教育を受ける機会の有無は、植民地主義によって引き起こされてきた世界の経済格差・不平等にリンクしている。

そうしたミュージアムのあり方を是正しようという議論は近年世界中で活発化しており、日本でも2019年に京都で開催されたICOM世界大会で「デコロナイゼーションと返還:より全体論的な視点と関係性アプローチへの移行」というパネルディスカッション¹⁾、そして2020年には森美術館で「アレクサンドリアから東京まで:アート、植民地主義、そして絡み合う歴史」というシンポジウム²⁾が開催されている。

デコロナイゼーションに向けた議論には、大きく3つの観点がある。まず一つは前述のパネルのタイトルにも表れているとおり、文化財返還である。植民地であった地域から、収奪・盗掘など違法な手段によって持ち去られ、そのまま宗主国のミュージアムにコレクションされているものは多い。多い、というのは非常に曖昧な表現ではあるが、実のところ、どの資料がどのエリアからどういう経緯でもたらされたものなのか、「略奪美術品」は総数の調査さえ行われていないのが現状である³⁾。状況を大きく揺るがしたのが、2017年11月にフランスのマクロン大統領がブルキナファソを訪れた際に「フランスが所有するアフリカの遺産を5年以内に返還することを優先課題とする」とスピーチをし、『アフリカ文化遺産の返還 新しい倫理関係に向けて』⁴⁾という答申が発表されたことだ。これに対してはもちろん反発の声もあり、植民地からの収集品がすべて略奪で取得されたわけではないという反論や、旧植民地に返還することで美術品が棄損するのではないかという懸念、返還ではなく貸与で対応すれば十分だという提案などがあがっている。しかしこの答申がフランスのみならず、世界中で活発な議論を呼び⁵⁾、少しずつで

はあるが返還へと動き出している。なお文化財返還問題は欧米諸国のみならず、日本にも存在していることを付言しておきたい。

次に、以前からたびたび指摘されてきたものの2020年のBlack Lives Matter運動の盛り上がりによって一気に顕在化した、雇用における人種格差の是正要求である。ミュージアムの職員、とりわけディレクターや理事会などの意思決定できる立場のスタッフにBIPOC(黒人、先住民、有色人種)が少ないことについて、ミュージアム内外から非難や告発が起こっていた^{註6}ことを受け、新しくBIPOCの雇用を促進し(コロナ禍で人員整理されていたため、新規雇用の機会があった)、またそれによりBIPOCの視点からコレクションが整理研究されるようになってきている^{註7}。また、コレクションされている作品そのものが白人男性の作品に偏っていることについても、是正の方向性を表明しているミュージアムもある^{註8}。とはいえこちらもまだ端緒についたばかりであろう。

そして三つ目が、様々な物事を多くの視線から見直すナラティブの変化である。植民地主義の支配者の視点から編まれた「正史」のみを語るのではなく、それに対して多元的な見方を担保することで、植民地主義が構造的に生み出してきた差別意識や劣等意識などを解体していく。冒頭に上げたヒューマントラフィッカーの例も、やや乱暴な言葉を意図的に使いショック療法を狙った感は否めないが、その一例である。本論文ではアムステルダムミュージアムで近年顕著に取り組まれている、このナラティブの変化について紹介するが、まずはオランダの植民地に関する歴史認識の変化の概略を見ていこう。

植民地主義の過去の再認識

従来、オランダのナショナル・ヒストリーと言え、なんといつても17世紀の「黄金時代」と、第二次世界大戦中のドイツによる占領とそれに対するレジスタンスであった。スペインから独立し世界の海の覇権を握り富を築いたが、18世紀から19世紀にかけてイギリスやフランスとの戦争によって凋落していたことにより、20世紀の世界大戦期にはすでに「植民地の宗主国側」という自覚は薄くなっていたし、社会的に共有されている戦争の記憶はナチスドイツからの解放であるために、その後の旧植民地インドネシアとの泥沼化した戦争はすぐに忘れ去られていった。

オランダが関与した奴隷貿易によりアフリカ大陸から移住させられたのは少なくとも50万人と見積もられており、ブラジルやスリナム、インドネシアにおける奴隷制に基づくプランテーション経営(砂糖、コーヒー、タバコなど)を行っていた。しかしオランダはあまり奴隷制に物質的な利益以外の関心を払ってこなかった。19世紀にイギリスとアメリカを中心に奴隷制廃止論が盛んになった際にも「オランダでの奴隷制廃止は、イギリスとは異なり、一部の政治的エリートの関心事でしかなく、国民的な

関心事とは決してならなかった。奴隷制の過去は、奴隷貿易商や奴隷所有者のみならず、奴隷の子孫によっても否定され、



図2 エルウィン・デ・フリース《奴隷制の歴史の国立記念碑》、2002年、アムステルダム オーステル・パーク

忘れ去られるべき過去でしかなかったのである。^{註9}」

植民地主義と奴隷制についてオランダ社会が認識する第一歩となったのは、2002年7月1日にアムステルダムのオーステル・パークで除幕された、奴隷制廃止を記念するモニュメントの設置であった。このモニュメントはスリナム人彫刻家エルウィン・デ・フリースによるもので、鎖につながれて苦しむ過去と、解放された現在と、飛翔する未来とが表現されている。このモニュメントを設置するきっかけとなったのは、1998年にソフィエデラ(Sofiedela)というアフリカ系女性団体が奴隷制に関する取り組みを求める請願を議会に提出したことであった。この年はフランスの奴隷制廃止150周年にあたり、またアメリカでも当時のクリントン大統領が奴隷制は誤りであったと表明した^{註10}ことから、オランダ政府にも奴隷制への公式な謝罪や歴史の再評価が求められたのだ。もちろんそれには、1994年から始まったUNESCOの奴隷航路プロジェクト^{註11}や、フランスの歴史家ピエール・ノラの影響を受けた集合的記憶による歴史の再記憶化への関心^{註12}も大きく関わっており、2001年に開催予定のダーバン会議(国連反人種主義差別撤廃会議)を視野に入れていたであろう^{註13}。それに対し、当時のオランダ政府の中心課題のひとつはマイノリティの社会統合であり、またアムステルダム市長のヨブ・コーヘンもユダヤ系の出自でもありマイノリティ問題に強い関心を示していたため、モニュメント設置に向けて動き出す。一方で奴隷制に対する補償の声が大きくなることには危惧を示した政府は、交渉窓口を「奴隷制の過去に関する国立記念碑協議会(通称:プラットフォーム)」に一本化させ、後により中立的な立場の「奴隷記念碑委員会」を設置する。このプラットフォームと政府との交渉から、モニュメント設置の他、奴隷制に関する研究機関設置、歴史教科書の書き換え、テレビ番組制作を通して国民の記憶の共有を促すという施策が示された。そしてオランダ奴隷制歴史遺産国立研究所(het Nationaal instituut Nederlands slavernijverleden en erfenis ; NiNsee)^{註14}が設置され、以降のオランダでの奴隷制の負の遺産研究の礎となる。またモニュメント設置以降は毎年、記念イベントが開催されるよう

になった^{註15}。その後、2006年にアムステルダム市長公邸(元は「ヒューマントラフィッカー」の家)には、奴隷制の負の遺産であることを示す銘板が置かれ、2011年にはテレビ局NTRが制作したテレビシリーズ「奴隷制^{註16}」が公開され物議を醸した。また、シンタクラスの黒人従者ズワルト・ピート(黒いピート)が奴隷制の過去を思い出させステレオタイプを強化するとして以前から批判の対象であったが、2011年から抗議キャンペーン「ズワルト・ピートはレイシズム(Zwarte Piet is Racism)」が激化していった^{註17}。NiNseeや大学の研究者たちがネットワークを作り、街に残る奴隷制の名残(建築ファサードに描かれた黒人の姿やタバコや砂糖などの商品が、奴隷貿易やプランテーション経営で財を成した人物の家であることを示すなど)を調査するプロジェクトを、アムステルダムをはじめロッテルダムやユトレヒト、ハーレムなど、それぞれの土地で開始する。

そしてより多くの人、より多くの組織が奴隷制や植民地主義による不平等について知り、語る機会を得るようになるのは、奴隷解放150周年にあたる2013年以降である。この年、奴隷制や植民地主義に関するシンポジウムや出版、展覧会などが多数行われた。アムステルダムの街中に残る奴隷制の名残を体感し、自分事につなげていこうとする街歩き「ブラック・ヘリテージ・ツアー^{註18}」の開始や、『アムステルダム奴隷制遺産ガイド^{註19}』出版など、研究者たちの調査結果が、観光客を含め一般の人たちの目に触れる形で表れてきた。

そうした負の遺産を自らの歴史として引き受けるという態度が、2020年3月国王のインドネシアでの謝罪、2020年のキャンノン改訂、2021年7月のアムステルダム市長の奴隷制への謝罪へとつながってきたものと考えられる。インドネシアでの謝罪とは、国王ウィレム・アレクサンダーがインドネシア独立戦争^{註20}の際のオランダ軍による虐殺事件について初めて公式に行った謝罪である。キャンノン^{註21}とは義務教育の範囲内で学ぶべきオランダの歴史を時系列で要約したテーマのリストを指すが、2020年に奴隷制や女性、移民などについてより学習項目が充実するよう改訂された。そして2021年のKeti Koti(奴隷解放を記念するフェスティバル)の際に、アムステルダム市長のファムケ・ハルセマは「市の幹部を代表して、植民地奴隷制の商業システムと奴隷化された人々の世界的な貿易に、アムステルダム市議会が積極的に関与したことを謝罪する」と述べ、オランダの自治体として初の公式謝罪を行った。一方、政府としては、国民の二極化を恐れて公式謝罪に慎重な姿勢を崩しておらず、オランダ国民の半数以上が謝罪の必要性を感じていないという調査結果もある^{註22}。

ミュージアムにおける言葉の見直しと協働の模索

さて、2013年以降のミュージアム界隈の動きは非常に活発である。例えば2013年のアムステルダムに限っても、アムステルダム博物館は17世紀の歴史を再検証する展覧会とそれにあわせて「黄金時代の黒いページ(De Zwarte Bladzijde van de Gouden

Eeuw)^{註23}」という街歩きルートを作り、ゲールフィンク・ヒンローベン・ハウスミュージアムでは奴隷貿易とプランテーション経営によって得られた富の証拠をアムステルダムの街並みのファサードなどに見る「運河の黒人(Zwart op de gracht)^{註24}」展、海運博物館では奴隷船の研究についての「黒いページ(De Zwarte Bladzijde)^{註25}」展、ミュージアム・ファン・ローンでは東インド会社をテーマとした現代美術展「中断された歴史(Suspended Histories)^{註26}」展を開催している。特に17世紀の美しい住宅建築を活用したミュージアム・ファン・ローンの展覧会は、その開催趣旨に「当館は東インド会社とファン・ローン家が果たした役割に注意をむけたいと考えます。東インド会社の歴史は手放しに評価できるものではなく、17世紀半ばにはバタヴィア[ジャカルタ]の住民の半数が奴隷にされていました。」とあるように、開館趣旨の根幹にある家族の歴史を明らかにして現代の視点から見直そうとしている。むしろ、奴隷貿易を行っていた東インド会社に関わっていたことが知られている以上、説明責任を果たさなければならない雰囲気が醸成されていたと見るべきかもしれない。同じく邸宅美術館であるゲールフィンク・ヒンローベンにも同様の記述が伺える。日本国内のミュージアムにも東インド会社に関する資料が数多く存在するが、これだけの峻厳な記述がされているだろうか。

恐らく植民地主義に関して最も批判を受けやすい立場にあるであろう民族学博物館^{註27}は、2016年にアフリカ系やスリナム系の研究者やアクティビストからなるコレクティブ「博物館を脱植民地主義化する(Decolonise the Museum)」を招き、博物館の展示のビジュアルイメージや言葉遣いが植民地主義的でないか、差別的でないかの精査を依頼している。それを受けて常設展示の刷新を行い、またその結果を『言葉は大切である(Woorden Doen Ertoe)』という出版物にまとめ、オランダ語版・英語版をウェブサイトで頒布している^{註28}。この『言葉は大切である』は、博物館資料の名称や解説にレイシズムやエイブリズムに基づいた排除の視線が入ってしまっていないかを自己確認するためのガイドラインであり、もちろんすべてを網羅できてはいないという意味で、表紙に「プロジェクトはまだ進行中(Work in Progress)」と明記されている。ここには、言葉をアップデートしていくことの必要性を説く論考が複数掲載されている他、実際に使用すべきでない言葉や使用に注意が必要な言葉、そしてそれをどう言い換えるのがよいかといった提案がまとめられている。例えば移民のことを「他の土地から来た人」を語源とする「Allochtoon」と表現してきたが、それが差別的な響きをもつようになってきたため「○○のバックグラウンドを持つ人」と言い換える^{註29}、ボンベイやバタヴィアなどの旧植民地の地名は現在のムンバイやジャカルタに改める、ヨーロッパ人が初めての土地にたどり着いたことを「発見」とは言わない、「奴隷」ではなく「奴隷にされた人」と呼ぶなどである。その他、障害を持つ人やLGBTQに関する項目もある。『言葉は大切である』はミュージアムでは広く参照されており、他館でも「作品の元タイトルに現在ではふさわしくない言葉が使われているため、民族学博物

館発行の『言葉は大切である』を参考にして言い換えを行いました」と展示解説に註記されていることもある。恐らく言い換えをすることに対して「歴史の浄化」「言葉狩り」といった批判が寄せられることも想定し、ミュージアム全体で参照しているガイドラインの存在を示すことで批判の矢面に当該ミュージアム一館で立つことを回避しているのではないか。アムステルダム国立美術館も2015年から用語の見直しを開始している^{註30}。

フェルメールの《真珠の耳飾りの少女》を所蔵することで名高いデン・ハーグにあるマウリッツハイス美術館では、これまでロビーに展示されていたナッサウ＝ジエゲン侯ヨハン・マウリッツ（この美術館は彼の邸宅にオランダ初代国王らの美術品コレクションを取めた王立美術館として始まったため、「マウリッツの家(マウリッツハイス)」と呼ばれる)の胸像を、2017年に撤去した。ブラジル提督として奴隷貿易に関わったマウリッツについて美術館が説明をしていないことに以前から批判が寄せられていたが、撤去に際しては「現代のイコノクラスムである」と非難もあり、論争となった。首相のマーク・ルッテも「歴史を現代の視点から判断することはバカバカしい」と発言している^{註31}。一方で議論の対象とするために、隠すのではなく文脈を整えた上で展示を続けるべきだという意見も専門家から出ており、マウリッツハイス美術館では現在、その胸像に「当館ではこれまでマウリッツについて主に美術史の視点からのみ見ていました。[中略] 彼は大西洋奴隷貿易で重要な役割を果たし、少なくとも24,000人のアフリカの人が彼の責任で奴隷とされブラジルに送り込まれました。彼自身も数十人の奴隷とされた人々を所有し [中略]これが私たちが語らなければならない物語です。」と解説を添えている。

こうした論争が起りうる歴史認識について、オランダ文化遺産庁(Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed ; RCE)は「論争のある歴史認識について語り合う研修Training Sharing Stories on Contested Histories」という、オランダおよびパートナー国からのミュージアム関係者を招いた実践的研修を2018年からスタートしている。この研修については、実際に参加した国立民族学博物館外来研究員の邱君妮氏が詳細に報告している^{註32}。パートナー国には南アフリカ、スリナム、ブラジル、インドネシア、そしてインドネシア独立までの歴史に深くかかわる日本などが含まれる。RCEは既にこれらのパートナー国とは「共有する歴史から協働する未来へ^{註33}」「共有する歴史に新しいパースペクティブを^{註34}」というプロジェクトを2009年から展開している。すなわちこの研修はそのミュージアム版であり、熱帯博物館やアムステルダム国立美術館などの展示をケーススタディとして、多様な(時に利害が対立する可能性もある)バックグラウンドを持つ人たちがそれぞれの観点から対話を行い、最終的に当該ミュージアムにアドバイスや解決策を提供するというものであった。例えば邱氏は、白人家庭の肖像画^{註35}に奴隷としてインドネシアの国家的英雄が描かれているが、解説にもタイトルにも彼のことが言及されていないことにインドネシアからの参加者が驚い

たという事例を挙げている。この絵は後述する「奴隷制」展で、東インド会社に反旗を翻したインドネシアの英雄スラバティを描いた絵として紹介された^{註36}。

これまでのミュージアムの解説は旧支配者側からの記述に偏っており、例えば召使が描かれていてもそれは単なる背景として扱われ、言及されない。それに対して同じくRCEは各ミュージアムからアドバイザーボードを集めて、『アートコレクションに見る奴隷制度と植民地の歴史の痕跡^{註37}』を出版した。ここでは一つの作品について、複数のキュレーターや研究者がそれぞれ解説を書いている。一つの正しい解説がすべてをカバーできるものではない、ということ態度を示していると言えるだろう。序文には「多くの博物館は弱みを見せようとしめない。まるで博物館はすべてを知っているかのようだ。しかしそれは正しくないこともある。私たちはもっと型破りでオープンである必要がある。それは新しい結果につながるのだ。」とある。

同書にも言及されているが、現在では「黄金時代(De Gouden eeuw)」という言葉も、ミュージアム界隈では使うのが難しい言葉となっている。17世紀の隆盛を極めた時代を指す言葉として使い慣わされてきた言葉であるが、その経済的利益が奴隷制と植民地支配に基づくものであることを考えると、とても「黄金」とは言えないからである。例えばアムステルダム博物館は2019年から「黄金時代」という言葉の使用をしないこととした^{註38}。対して、2001年にオランダで初めて奴隷船の展示を行うなど、デコロナイゼーションに対して積極的であるアムステルダム海運博物館では、議論の場となることを願って、敢えて「黄金時代」という呼称を使用すると明言している。東インド会社、砂糖やコーヒー、そして孤児院や救貧院などの社会福祉制度についても、これまで語られてこなかった負の側面について言及することが当たり前になりつつある。

2021年5月、NiNseeとアムステルダム市は、パブリックスペースにおける歴史の提示についてのコンサルティング機関Museum zonder Muren財団、社会包摂に関するアドボカシー団体であるIZI Solutionsと共に『祖先の力によって(Met de kracht van de voorouders)^{註39}』という報告書をまとめ、アムステルダムにオランダの大西洋奴隷制の過去とその遺産についての博物館を作る計画を発表した。これに対して、アフリカ、アジア地域からの視点が欠けているという批判も出ている。もともとオランダにおける奴隷制を含めた植民地主義の歴史の語り直しは、スリナム系住民のアドボカシー活動によるところが大きい。それは1975年にスリナムがオランダから独立した際に多くの移民がオランダに流入しながらも、言語や文化規範の違いによりオランダの労働市場に参入できず周辺化し、その社会的統合がオランダ政府の側から見ても社会的課題であったからでもある。それに対し、インドネシアからの移民はあまり目立った存在ではなく、研究者やアクティビストにもアジア系の影が薄いのは今後の課題だろう。しかしデン・ハーグのオランダ視聴覚研究所とミア・ダン・バビ・パンハンク財団の協働によるオランダにおける

中国系移民の歴史をひも解く展覧会、そしてアムステルダム国立美術館によるインドネシア独立についての展覧会が、2022年2月に相次いで開幕するなど、変化のきざしも見えている。

誰かの物語を語ることが、他の誰かの存在を見えないものにしてはいけない。それでは支配者の視点から歴史を語ることで被支配者の存在を消していたのと同じことになってしまう。そこで必要なのは、さまざまな立場の人の存在を明らかにして、隠されていた、もしくは忘れられていた歴史を見つけ出すことである。

存在と声を伝える展示

①レンブラントハウス「ここに レンブラントの時代の黒(HIER Zwart in Rembrandt tijd)」展^{註40} 2020年6月-

この展覧会は、オランダを代表する画家であるレンブラントとその同時代の画家たちによる黒人をモデルにした絵画と、現在のオランダに暮らす人々を表象する現代美術作品で構成されていた。実はヨーロッパの近代以前の絵画に黒人が描かれたものは少なくない。白人の横に従者として描きこまれていたり、キリストの誕生時に訪問する三博士のうちバルタザールかカスパールは伝統的に黒人の姿で描かれることが多いからだ。しかしそうした従属的な立場でステレオタイプ的に描かれるだけではなく、レンブラントは個人として魅力的な姿の黒人を描いている。実はこの時代のアムステルダムには奴隷ではない黒人が暮らしコミュニティを形成していたことが調査で分かっており、レンブラントの時代以降、すなわち奴隷制が定着してからは野蛮な奴隷として繰り返し描かれ、言わばスティグマ化していったのだと同展メインキュレーターを務めたステファニー・アーハンゲル



図3 黒人をモデルとした絵で、そのモデルが特定できる例は稀である。この展覧会では、その稀な例としてヤスパー・ベックスの《ドン・ミゲル・デ・カストロの肖像》《ディエゴ・ベンバの肖像》《ペドロ・スンダの肖像》(すべて1643年、コペンハーゲン国立美術館蔵)を紹介した。

は結論づけている^{註41}。

展覧会の性質上、ステレオタイプで描かれた黒人の歴史的資料も数多く展示されており、ビジュアル的に分かりやすさのある展覧会ではないが、黒人のパブリックイメージの変遷を丁寧に紐解いたとして高い評価を得た。なにより、例えば国立美術

館の「名誉の間」で展示されている絵画だけを見ると、オランダにはずっと白人だけが暮らしていたかのように感じられるが、17世紀にすでに様々なルーツの人間が共存していたという事実、そしてそれが「植民地主義における被害者・弱者」ではなく一人の人間として描かれていたことは、ここアムステルダムで外国ルーツの人間として暮らす筆者にとっても、エンパワメントとして実感できた。ルーベンスの時代に描かれた黒人たちをとりあげたドキュメンタリーフィルム「黒い露出(Zwarte Belicht)」(テッサ・ボーマン監督・2008年)でも、登場人物が「最大の侮辱は無視されることだ。部屋の中にいるのに、いないかのように扱われる」と語っているとおり、まずはその存在を認識し、その生身の人間としての声に耳を傾けていくことが重要なのだ。

その企画側の意図は、2019年に発表されて大きな話題となった《Dutch Masters Revisited》が展示されていたことから明らかだ。俳優・演出家のヨルゲン・チョン・A・フォングの企画で作られた写真作品のシリーズで、17-18世紀にオランダに暮らしていた実在のBIPOCに、現代のオランダの有名人(BIPOCのサッカー選手や俳優や政治家など)が扮し、教会や劇場など歴史的背景の中に佇んでいるというものだ。このシリーズは、アムステルダム博物館やエルミタージュ美術館アムステルダム別館にも展示されており、現代オランダを代表する作品と言えるだろう。

なお、この展覧会の成果として大きいのは、展覧会のオープニングレセプションでミュージアムコレクティブの結成が発表されたことである。「Musea Bekennen Kleur^{註42}」という団体名は、「ミュージアムは色を認識する」という意味であるが、オランダの複数のミュージアムや研究機関(結成当初は12機関、2021年11月で30機関以上)、そして外部の研究者やエデュケーターの協働により、ミュージアムでの多様性と社会包摂を達成するために、ピアレビューや展覧会・イベントの企画などを行っている。この活動に関して美術史家でファン・アッペ美術館のキュレーターでもあるステフェン・テン・ティエは「美術館の観客の大半は、白人で高学歴で裕福な人々です。しかし美術館がインクルーシブでないのは、システム全体がインクルーシブではないからです。美術館を取り巻く経済全体、つまりスタッフも、資金を得る場も、イベント参加者も、非常に均一な白人のクラブでしかありません。それだけでなく、美術史の講座や、どのアーティストを起用するかなど、すべてがつながっています。ここから抜け出そうと思ったら、単体の組織では非常に難しい。だからこそ、今こうして一緒に仕事をするに意味がある」と述べている^{註43}。同団体は2022年に、植民地主義的思考から離れていかにインクルーシブなミュージアムになれるかということについて国際シンポジウムを予定しており、今後の活動に注視したい。

②アムステルダム国立美術館「奴隷制(Slavernij)」展^{註44}

2021年5月-

国立の博物館として初めて奴隷制をテーマにした展覧会を開くと2017年に発表して以来、待望されていた展覧会が、2021年

に開催された。実はアムステルダム国立美術館では、2018年に「喜望(Goed Hoop)」という植民地化から反アパルトヘイト闘争までの南アフリカとオランダの関係をテーマとした展覧会を開催したが、依然としてオランダの視点から語られたそれは、歴史の浄化であるという非難があった。「奴隷制」展ではまず、さまざまな研究分野、そして様々なバックグラウンドを持つスタッフやアドバイザーを集め、対話を重視したという。

そうして編まれた展覧会は、一つの大きなナラティブに集約されていくものではなく、人々の10の物語をたどっていくというものであった。「ホアン、ワリー、オーピェン、パウルス、ファン・ベンガレン、スラパティ、サパリ、トゥラ、ディルク、ローケイの物語」というサブタイトルが示すように、奴隷とされ過酷な人生を終えた人や、植民地ではなくアムステルダムで仕えた人、奴隷としての生活から逃亡して森の中に隠れ住んだ人、支配者層に反旗を翻した人などについて、奴隷として「出荷」された際の名簿や足枷などの資料や植民地の風景を描いた絵画、奴隷船を表現したロマル・アズメの《王の口》など現代美術作品を通して紹介していく。筆者が驚いたのは、いつもは「名誉の間」に展示され、同館のミュージアムグッズでも人気を博しているレンブラントの《オーピェン・コピットの肖像^{註45}》が、この「奴隷制」展に展示されていたことである。奴隷とされた側だけではなく、奴隷制によって富を得ていた側、しかも自身が奴隷貿易を営んでいたわけではない女性も「当事者」として登場しているのだ。他にも奴隷制廃止を唱えた白人男性ディルク・ファン・ホーヘンドルプも含まれ、実際に国立美術館に展覧会を観に来る層のほとんどが白人であることを踏まえて、観客が自身を投影しやす



図4 「奴隷制」展では、展示室の仕切り壁に鏡が使用されており、展示を見る側の人間を常に映し出していた。

い登場人物をいれたのだと思われる。

さらにこの展覧会は音声ガイドを聴きながら観ることが推奨されており、10の物語一つ一つを、別の人間が自分の立場からの発言として語っている。例えばスリナムのプランテーションから逃亡して死刑となったワリーの物語は、同じくスリナム出身でキックボクシングの元世界チャンピオンのレミー・ボンヤスキーが祖国を離れて戦う経験から語り、プランテーションから森に逃げこんだ後も髪に隠し持っていた稲を育ててコミュニティを飢餓から救ったマルーン(逃亡奴隷)の女性サパリの物語は、アムステルダムでマルーンの舞踊の伝統を伝えている彼女の子

孫スシ・モシスとシンバ・モシス姉妹が語るといったように、現代に生きる人の肉声が展示について伝えてくれる。展覧会の導入部分では、それぞれの植民地で歌われていた支配者層の残酷さや奴隷として生きる苦しさをうたいこんだ子守歌や労働歌が流れる。イマーシブな音声ガイドを通じて鑑賞者の耳元に「声」が届けられることの鮮烈さに気づかされる展示であった。

展覧会の最後には、キュラソー(旧植民地で現在もオランダ領)のアーティスト主導により、問いかけに応じて絵を描いたり仮面を作ったりと手を動かしながら、内省し自分の意見を表明する場が用意されていた。その植民主義による不平等は現在どのような形で表れているのか、それに対して社会的にどのようなアクションをとるべきかといった社会的政治的な関心には集約させず、「もしあなたから一切の自由が奪われたらどうしますか?」「今の自分は、社会から与えられた仮面で演じているものだと思いますか?」といった哲学的な問いにつなげているところが印象的であった。奴隷制を過去の他者の問題としてではなく、現在の(恵まれた立場にいるのかもしれない)自分に置き換えられる問題として提示し、対話を求めている。

また、奴隷制と植民主義へのまなざしは展覧会の枠組みの中にとどまらない。コレクション展の中にも奴隷制に関連した解説ラベルが追加され、無料で配布されている「国立美術館と奴隷制(Rijksmuseum & Slavernij)」という冊子でも、通常の作品解説に併記する形で奴隷制の観点からみた資料の意味が解説されており、展覧会のレガシーがミュージアム全体のあり方を刷新していることを評価したい。

③アムステルダム博物館「金の馬車(De Gouden Koets)」展^{註46}

2021年6月-

1898年にアムステルダム市からウィルヘルミナ女王に贈られ、以後王室の結婚式や洗礼式、就任式などに登場する重要なアイテムである金の馬車が、展覧会のテーマである。この美しい馬車には、オランダを表象する白人の若い女性に植民地の人々はその作物などを恭しく献上し、植民地の子どもが白人の男性に書物を渡され「教化」される場面が描かれており、それが現代にはふさわしくないものとして1990年代から批判にさらされている。2015年には王室が使用することに対して抗議デモもあり、奴隷制博物館に展示すべきだという署名請願も提出されているものを、修復して展示するにあたってどのように見せるのであろうか。

上述の経緯を知らず、単純に王室の宝を公開していると思っていた筆者は、まず最初の壁面で面喰う。「私は金の馬車は素晴らしいと思う。この金の馬車を改竄して歴史を書き換えることは望まない」という2011年のルッテ首相の言葉、「まずズワルト・ピート、そして次に金の馬車。オランダは屈してはならない!ズワルト・ピート万歳、そして金の馬車万歳!」という2020年自由党党首ヘルト・ウィルダースのTwitter、「すべての人に平等な未来。そんなものは、誰かが白人統治者と搾取者を称揚するような馬

車に載っている限りありえない」というスリナムの研究者パトリシア・D・ゴメスの言葉など、金の馬車をめぐる様々な人の言葉が羅列されていた。

それからウィルヘルミナ女王の父ウィレム3世の時代まで遡ってオランダ王室による植民地政策、1883年の植民地博覧会の様子、馬車の制作過程の詳細、馬車による儀式的紹介、この馬車を巡っての抗議活動の歴史などを資料によって紹介し、最後に馬車を見るという構成である。解説パネルには、通常の解説の他に「ジレンマ」というコラムがいくつも設けられていた。それは例えば「歴史的な価値があり、高価な材料を使っていることから、金の馬車には雨風や破壊活動から守るためのガラスのカバーがかけられています。こうしてガラスのカバーがあることは、金の馬車の権威を強化してしまうのでしょうか? どうしたら先入観なく資料を見ることができるでしょうか?」といったもので、ミュージアムという場自体が中立ではないことを取って明言し、一つの視点に誘導してしまうことを避ける狙いであるようだ。また音声ガイドも資料ごとに展覧会キュレーター、研究者、政治家など様々な人が担当し、自身のバックグラウンドに絡めた話をしていた。

展覧会の最後のコーナーには、金の馬車についてどう思うか自分の意見を表明できるメッセージボードがあり、「金を溶かして別の現代的な馬車を作ればいい」「過去のものだからそのままでもいいのではないかなど、再び様々な人の声に触れることができる。冒頭のように政治家や研究者ではなく、一般の鑑賞者の気負わない率直な視点が掲げられたこの部屋は、展覧会を振り返るにふさわしい安全な場を提供していると言えるだろう。

なお、展覧会が開幕した時点ではこの金の馬車が今後も王室で使用されるのか未定であったが、2022年1月に国王が正式に使用しないことを発表した。



図5 「金の馬車」展の最後のコーナー。自分の意見を紙に書いて掲示したり、オンラインで書き込んだりすることができる。

これまで聴こえていなかった声

残念なことに、今も展示室の中のデモグラフィック属性は植民地主義を引きずっている。展示室内にいる鑑賞者は白人ばかりでBIPOCは筆者のみ、そして監視スタッフはアフリカ系スリナム系のBIPOCのみという中で、デコロナイゼーションを語られるのは、やはり居心地が悪い。ホワイト・ギルト(白人が抱く、構造的に優位に立ってきたことや差別を行ってきたことに対する罪悪感の意)の感動ポルノになっているのではないかという批判も可能だろう。

しかしオランダのミュージアムが実際に音声ガイドで「声」を響かせていることは非常に示唆的である。今はまだ植民地主義の枠組みの中にあるかもしれないミュージアムに、これまで語られてこなかった物語が入り込み、聴こえてこなかった声が聴こえるようになってくれば、それは今のミュージアムのあり方を変えるだろう。イギリスの歴史家であるアリス・プロクターが述べているとおり、「脱植民地化は終着点ではなくプロセスであり、支配されてきたコミュニティの人々が主導しなければならないものだ。それはミュージアムのリーダー達のトップダウンではなしえない。なぜならばそのリーダーシップ自体が構造的に作られてきたものだから。」⁴⁷ まずはミュージアムという場に、これまで登場してこなかった様々な存在を受け入れてその声を響かせ、エンパワメントすること。それによって、観客の姿も、観客とミュージアムの関わり方も変わっていくのだろう。

上記に見てきたように、デコロナイゼーションはそのまま、植民地主義の影響によって生まれる不平等に苦しむ人の社会包摂につながる。社会包摂とは、ブレイクダウンするならば「存在を無視されないこと」「私はここにいて良いと認められているのだという安心感を与えること」だと考える。ミュージアムで語られるのが支配者の視点からの歴史であれば、それは被支配者側の観客を想定していないという排除の態度を意味する。他文化の紹介をする際に相手への敬意を欠いた記述をすれば、その文化圏をルーツとする人が見ることを想定していないことになる。しかし認められたという安心感は、心を開いて新しい価値観に出会い、対話をする契機となる。教育格差、経済格差、宗教の違い、言語や文化の違い、生活習慣や規範の違いがあっても、異なるルーツの他者に対して差別意識や敵意、または劣等意識や諦めを持ったりしないこと。それは学齢期の子どもだけではなく生涯を通じて学び続ける必要のあることであり、そのために社会教育施設としてミュージアムが教育活動を行っているのだ。(もちろん教育格差や経済格差を埋める政治的アクションが必要なのは言うまでもない)その点において、多文化国家のオランダは日本に比べて非常に意識的に取り組んでいると言えるだろう。

アムステルダムミュージアムが様々な声を響かせるためにやっていることは、まず共に考える仲間を集めて対話をしていくことである。複数のミュージアムや研究施設で仕事をしている人が多く横のつながりがあり、多くの展覧会がグループキュ

レーションで作られているというのも、それが成功している理由だろう。そして様々なルーツを持つ人がプレイヤーとして参加していることが大きい。同じく多様なルーツを持つ人がくらす都市・東京では、ミュージアムのスタッフの雇用という意味ではまだ柔軟性に欠けているが、対話のカウンターパートを広げていくことから始めよう。歴史を再認識し、内から外から様々な視点を拾い上げるインクルーシブな場を、ミュージアムとして提供したい。そのミュージアムの声もまた、社会に響かせていくべき声なのだと考える。

I would like to express my deepest gratitude to my friend Mr. Richard Dapaah, who always embraces and voices Ghana's heritage and legacy, and told me about Fort Elmina, Yaa Asantewaa and Kunta Kinte. It empowered me to write this essay and recognize where I stand and what I have to do.

註

1. 京都歴史文化施設クラスター実行委員会、ICOM 京都大会 2019 組織委員会、ICOM 日本委員会「ICOM京都大会からみたあたらしいミュージアムのかたちとは? ICOM京都大会2019報告会兼ワークショップ報告書」2020、pp.27-29 https://icomjapan.org/wp/wp-content/uploads/2020/03/ICOMKyoto2019_workshop.pdf
2. 森美術館、ヒュンダイ・テート・リサーチセンター・トランスナショナル共催シンポジウム「アレクサンドリアから東京まで: アート、植民地主義、そして絡み合う歴史」2020年12月3日・4日オンラインにて開催 <https://www.mori.art.museum/jp/learning/4418/> (記録動画をYouTubeで公開)
3. Dan Hicks, *The British Museums, The Benin Bronzes, Colonial Violence and Cultural Restitution*, Pluto Press, 2020
4. Felwine Sarr, Bénédicte Savoy, *Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle*, 2018 http://restitutionreport2018.com/sarr_savoy_fr (フランス語版)
Felwine Sarr, Bénédicte Savoy, *The Restitution of African Cultural Heritage. Toward a New Relational Ethics*, 2018 http://restitutionreport2018.com/sarr_savoy_en.pdf (英語版)
5. 森本和男「フランスのアフリカ文化財返還政策とその波紋」『韓国・朝鮮文化財返還問題連絡会議年報2019』No. 8、2019年5月1日
6. 國上直子「ある黒人キュレーターの告発から見えた、白人多数のアフリカ美術界の問題」ウェブ美術手帖、2020年6月13日 <https://bijutsutecho.com/magazine/insight/22123>
7. Nancy Kenney, *Exclusive survey: what progress have US museums made on diversity, after a year of racial reckoning?*, The Art Newspaper, 25 May 2021
8. 例えばアムステルダム市立美術館は次のように表明している。「アムステルダム市立美術館のコレクションを見ると、有色人種のアーティスト、非西洋のアーティストについて、まだまだ追いつかなければならない課題があると分かります。これらのアーティスト達は、歴史的制度的に排除され無視され見過ごされてきました。つまりミュージアムは、本来あるべき社会を反映してはいないのです。当館はこの歴史的な不均衡とコレクションおよび展覧会での表現の欠如を是正するために、見逃してきた視点を特定し、事業だけでなく雇用においても変化を続ける必要があると認識しています。」<https://www.stedelijk.nl/nl/nieuws/stedelijk-committeert-zich-aan-strijd-tegen-racisme>
9. 吉田信「記憶の糸をつむぐ 奴隷制をめぐる本国と植民地」『帝国における植民地と本国』平成14・16年度科学研究費補助金基盤研究(C)(1)研究成果報告書、p.103
10. John F. Harris, *Clinton says U.S. wronged Africa*, Washington Post, 25 March 1998
11. <https://en.unesco.org/themes/fostering-rights-inclusion/slave-route>
12. 谷川稔「究極のナショナル・ヒストリー?—ピーエール・ノラと『記憶の場』—」国際シンポジウム「歴史学の現在を問う」報告書、2003年3月21日 公開 <http://www.hmn.bun.kyoto-u.ac.jp/sympo02-01/03.html>
13. 吉田信「スリナムの奴隷廃止記念碑をめぐる—スリナムに奴隷博物館がないのはどうして?」『月刊みんぼく』2019年9月号、pp.8-9
14. <https://www.ninsee.nl/>
15. 2009年以降は、スリナムで奴隷解放記念日を指す *Keti Koti* (鎖を断ち切る) という言葉で呼称される。<http://ketikotiamsterdam.nl/>
16. <https://deslavemij.ntr.nl/>
17. 一方で19世紀からの伝統であるクリスマスの表象を変えることに否定的な人も多く、2015年に国連人種差別撤廃委員会から撤廃するように助言を受けた後も、なかなか完全撤廃には至らなかった。しかし2020年、それまで変更しなかった首相のマルク・ルッテも「今後ズワルト・ビートは消える存在である」と発言した。
18. <http://www.blackheritagetours.com/herstory.html>
19. Dienne Hondius, Nancy Jouwe, Dineke Stam, Jennifer Tosch, Annemarie de Wildt, *Gids Slavernijverleden Amsterdam*, LM Publishers, 2014
20. この戦争に関して、従来オランダでは「警察行動 (politieactie)」と呼ばれていた。国と国の戦争行為ではなく、植民地内の反乱を罰しているとミスリードする意図があったとされる。前女王の訪問時(1995年)には謝罪はなく、また1999年にアムステルダム国立美術館での展覧会「オランダ人・日本人・インドネシア人」がインドネシア側の視点を著しく欠いていたと批判されていたことと比べると、この20年でのオランダとインドネシアの関係性の変化と歴史認識の深化が伺える。
21. <https://www.canonvannederland.nl/>
22. Eric Brassem, *Vijf experts over de zin en onzin van excuses voor de slavernij*, Trouw, 12 februari 2021
23. Amsterdam Museum、2013年6月6日-9月1日
24. Geelvinck-Hinlopen House Museum、2013年3月29日-9月30日
25. Het Scheepvaartmuseum、2013年6月27日-2014年9月1日
26. Museum Van Loon、2013年10月5日-2014年1月19日
27. アムステルダムにある熱帯博物館(Tropenmuseum)、ナイメーヘンの近くのアフリカ博物館(Afrikamuseum)、ライデンにある民族学博物館(Museum Volkenkunde)、ロッテルダムの世界博物館(Wereldmuseum)、そして物質文化研究所(Research Center for Material Culture)からなる。
28. <https://www.tropenmuseum.nl/nl/over-het-tropenmuseum/words-matter-publicatie>
29. 2016年にオランダ統計局(CBS)と政府政策科学評議会(WRR)も、Allochtoonの使用をやめ *inwoner met een migratieachtergrond* (移住の背景を持つ人) という言葉を使用するようにガイドラインを発表している。そもそも *allochtoon* も *buitenlander* (foreigner) や *etnische minderheid* (ethnic minority) という言葉の使用を避け、よりニュートラルであることを目指して1970年代から使い始めた言葉であった。
30. <https://www.rijksmuseum.nl/nl/onderzoek/ons-onderzoek/overkoepelend/terminologie>
31. Gordon Darroch, *Dutch museum row reopens uneasy debate about colonial legacy*, The Guardian, 25 January 2018
32. 邱君妮「博物館のデコロナイゼーションについて —オランダ研修からの考察」『博物館研究』55(6)、日本博物館協会、2020年6月、pp.19-23
33. Shared Heritage Joint Future <https://english.cultureelerfgoed.nl/publications/publications/2014/01/01/shared-heritage-joint-future>
34. Shared past - New perspectives. Shared Cultural Heritage programme 2017-2020 <https://www.cultureelerfgoed.nl/publicaties/publicaties/2021/01/01/shared-past-new-perspectives>
35. Jacob Coeman, *Pieter Cnoll, Cornelia van Nijenrode, their Daughters and Two Enslaved Servants*, 1665, Rijksmuseum Amsterdam <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-A-4062>
36. 以前のタイトルは《ピーテル・クノールとコーネリア・ファン・ナイエンロードとその娘たち》で、現在は《ピーテル・クノールとコーネリア・ファン・ナイエンロードとその娘たちと、二人の奴隷とされた召使》となっている。後述の「奴隷制」展では、《スラパティと奴隷にされた女性召使が含まれるクノール家の肖像》として紹介された。

37. Hanna Pennoek, Simone Vermaat and Miriam Windhausen, eds. *Traces of Slavery and Colonial History in the Art Collection*, edition 2, Cultural Heritage Agency of the Netherlands, 2020
2019年に公開された1版には「slave」という言葉が残っていたため、その語を差し替えて2020年に2版が公開された。
38. Taylor Dafoe, *The Amsterdam Museum Drops the Term 'Golden Age, Arguing That It Whitewashes the Inequity of the Period*, *Artnet News*, 13 September 2019 本論の冒頭で紹介したアムステルダム・エルミタージュ内の17世紀絵画の展示室も、それまでは「黄金時代のオランダ人たち」という名称であったが、このタイミングで「17世紀の集団肖像画」と変更された。
39. Regiegroep NTASM, ed. *Met de kracht van de voorouders, Verkeningsrapport voor een Nationaal Trans-Atlantisch Slavernijmuseum (NTASM) in Amsterdam*, May 2021
40. Museum Het Rembrandthuis, 2020年6月2日-9月6日 もともと3月5日から5月31日の予定であったが、ロックダウンのため会期変更された。
41. Stephanie Archangel, 'As if they were mere beasts' *Descriptions of the black body in seventeenth-century Dutch*, *Black in Rembrandt's Time*, WBOOKS Zwolle / Museum Het Rembrandthuis, 2020, pp.66-79
42. <https://museabekennenkleur.nl/>
43. Elmay Claassen, *Musea Bekennen Kleur: hoe gaat het in Brabant?*, MEST, 20 april 2021
44. Rijksmuseum Amsterdam, 2021年5月18日-8月29日 <https://www.rijksmuseum.nl/nl/zien-en-doen/tentoonstellingen/afgelopen/slavernij> ロックダウンのために会期の初めはオンラインのみの展示であったため、現在もオンラインで展覧会の様子を見ることができる。
45. Rembrandt van Rijn, *Oopjen Coppit*, 1634, Rijksmuseum Amsterdam <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/SK-C-1768>
46. Amsterdam Museum, 2021年6月18日-2022年2月27日
47. Alice Procter, *The Whole Picture, The colonial story of the art in our museums & why we need to talk about it*, Cassell, 2020, p.261

Abstracts

Some Thoughts on Olafur Eliasson's *Sometimes the river is the bridge*

Ai KUSUMOTO

Olafur Eliasson (b. 1967, Copenhagen) has been creating works that question our senses and perceptions by reconstructing various elements such as light, color, water and ice since the early 1990s. This essay aims to examine Eliasson's expression by focusing on his new work, *Sometimes the river is the bridge*, which was shown in his 2020 solo exhibition at the Museum of Contemporary Art Tokyo. The work is a site-specific installation in which a device filled with water is placed in the center of a 12-meter-diameter space and illuminated by multiple spotlights to project wave

images onto a large conical shaped screen. Some elements and concepts recognized in this work are central not only to this work but also to many of Eliasson's other works, and represent important points for considering that expression. This article makes a comparison of this most recent work and Eliasson's other works, and considers these elements and concepts, in order to ascertain the current position of his art.

"Tactile Learning Tools" as a Universal Design Approaches

Akane TORII

Since its inauguration, the Museum of Contemporary Art Tokyo (MOT) has implemented varied educational programs for a wide range of visitors. Now, as of its 2019 grand reopening, the Museum is injecting a new level of energy into universal design. In this paper, I describe the purpose and outline of "Tactile Learning Tools" for oil paintings and prints, which we have developed since 2019 as support tools for art appreciation.

In 2015, the Tokyo Metropolitan Government formulated the "Tokyo Vision for Arts and Culture" as a guideline for promoting arts and culture, looking ahead to the Tokyo 2020 Olympic and Paralympic Games. As one of its cultural strategies, the new vision establishes a direction for "building a social foundation enabling everyone to enjoy art and culture."

As a metropolitan cultural facility, MOT has responded by

taking initiatives with a focus on coordinating its education program with universal design approaches. The educational programs at the MOT include Museum School (art appreciation program for groups) and gallery talks, which are open to broad range of audience from children to seniors, and people with visual or hearing impairments. The MOT Collection is largely composed of two-dimensional artworks, with oil paintings accounting for 20% of the total and prints for 40%, and in order to protect the works of art, visitors art not allowed to touch them. We have therefore created tactile learning tools with the aim of opening the world of oil paintings and prints to all people, regardless of whether or not they have disabilities. Our focus is not on "removing barriers to people with disabilities," but rather on "providing tools that are accessible to everyone and have no restrictions on their use."

In the Echo of the Voices That Have Been Unheard

Multi-perspectivity in Amsterdam's Museums

Kasumi YAMAKI

What must museums do to decolonize themselves? In recent years, museums throughout the world have debated and acted on this issue, broadly speaking, from three perspectives. One is the repatriation of cultural property held by museums in former colonial powers that was obtained from colonized lands by looting and robbery. Another is taking corrective action to address the imbalance of employment for BIPOC and the museum collection biased toward white male artists, issues brought widely to attention by the upsurge of Black Lives Matter movement in 2020. Third is changing the narrative. This means reframing history written from the colonizer's perspective, as well as eliminating systematic discriminatory biases and negative stereotypes imposed on enslaved or colonized peoples, through museum learning.

The Netherlands is a nation that accumulated vast wealth through the slave trade and exploitation of slave labor in its colonies. Yet its national history focused on the 17th century Golden Age and Dutch colonial empire, and on Dutch suffering under occupation by Nazi Germany during World War Two after the empire's decline. The Dutch national history largely ignores the peoples who suffered under its

colonial rule. Since the 150th anniversary of the abolition of slavery in 2013, effort has been made in the Netherlands, in both public and private sectors, to foster awareness that the nation was founded on the sacrifices of the enslaved and that numerous of its citizens are descendants of exploited peoples. In this paper, I discuss attempts being made by museums in the Netherlands (primarily Amsterdam) to change the narrative used when explaining their collections, in order to represent the voices of enslaved and colonized peoples. I additionally touch on coordinated efforts among museums, examples being the publication *Woorden Doen Ertoe* (Words Matter) which tackles sensitive language problems such as artworks whose titles use racist terminology, and activities like those of the museum collective "Musea Bekennen Kleur" (Museums See Colour), formed in 2020. Museums are not venues for displaying a neutral, objectively correct story told from a single dominant voice. They are places for encountering perspectives different from our own, so that we might begin to hear voices we have ignored or overlooked until now.

2021年度 東京都現代美術館年報
研究紀要 第24号

令和4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

