

20

東京都現代美術館研究紀要

22

令和2(2020)年から現在に至るまで、コロナ禍により、全館臨時休館、展覧会の会期変更や開幕年度の延期、著しい会期の短縮など大きな影響を長期にわたり受けています。

東京都現代美術館では、そうしたマイナスの与条件の下でも、関係者の皆様のご理解とご協力を得ながら、多くのチャレンジを行ってきました。今回の論考でその一端をご確認いただければ幸いです。

吉阪隆正とヴェネチア・ビエンナーレ日本館

～建設経緯のまとめと考察～

井波 吉太郎

はじめに

1956年、半年に満たない工期で建設されたヴェネチア・ビエンナーレ日本館。建築家・吉阪隆正の設計による唯一の海外建築であり、彼の代表作といえる日本館の建設の背景について、文献資料を基に建設までの経緯をまとめて整理し、なぜ吉阪が設計者として選ばれたのかということについてを考察したい。

1. 先行研究

日本館の紹介や建設過程については、主に下記の文献で詳しく記述されている。

- ・『建築学大系第39 鉄筋コンクリート造設計例』、彰国社、1959
- ・『新訂増補版 建築学大系第39 鉄筋コンクリート造設計例』、彰国社、1970
- ・国際交流基金『ヴェネチア・ビエンナーレ 日本参加の40年』、毎日新聞社、1995
- ・齊藤祐子『吉阪隆正 | ヴェネツィア・ビエンナーレ日本館』、建築資料研究社、2017
- ・田所夏子「ヴェネチア・ビエンナーレ日本館と石橋正二郎」『Cosmo-Eggs | 宇宙の卵—コレクティブ以後のアート』、torch press、2020
- ・国際交流基金『ヴェネチア・ビエンナーレと日本』、平凡社、2022

特に『建築学大系第39 鉄筋コンクリート造設計例』では86ページにわたり、吉阪自身によって日本館建設についての詳細がまとめられている。また1970年の新訂増補版では、60年代までに行われた日本館の改修記録などについても情報が追加されており、重要な文献である。また『吉阪隆正 | ヴェネツィア・ビエンナーレ日本館』では、アーカイブされた設計図面や吉阪によるスケッチのカラー図版が豊富に掲載され、設計の変遷の流れがビジュアルでわかる書籍となっている。

一方で『Cosmo-Eggs | 宇宙の卵—コレクティブ以後のアート』に所収の「ヴェネチア・ビエンナーレ日本館と石橋正二郎」では、ブリヂストンタイヤ創設者の石橋正二郎が日本館の建設費を寄贈するに至った経緯、その後の日本館で開催された美術展についてなどがまとめられており、こちらも日本館建設の経緯

を知るための手がかりとなる論考であるが、列記したどの文献にも、日本館の設計に吉阪が選出された経緯や理由の記述は一切なかった。

2. 考察と調査

国家的な建設プロジェクトではコンペティション（設計競技）が行われることが通例であるが、外務省とその外郭団体である国際文化振興会（現・国際交流基金）を巻き込んだプロジェクトであったにもかかわらず、日本館建設ではそれが行われた形跡がない。理由として、国からの建設予算の確保が絶望的であり続けたため、コンペティション実施が困難であったと考えられる。そのような状況で、吉阪隆正が設計者として選出された経緯に関して、下記の仮定を立てた。

- ①日本館建設を強く推進していた美術家連盟や美術批評家連盟および日本政府と意思疎通がとれる関係性であったこと。
- ②ヴェネチアでの建設現場では現場作業員に外国語による具体的な指示出しが必須であるため、海外生活や渡航が多く、語学が堪能であり、直近までル・コルビュジェに勤務し、実務経験のあった吉阪は最適であったこと。

事実関係を明らかにする資料を求めて、早稲田大学が所蔵する「吉阪隆正旧蔵資料」において、日本館建設に関する資料の有無を調査した。しかし、建設時の写真やスケッチがあるのみで、重要な書類や資料は発見できなかった。吉阪の活動履歴の裏付けとなる「日記帳」に関しても同所で保管されているが、日本館建設期間に当たる1953年8月から1956年の日記帳の存在が以前から確認できておらず^{註1}、今回の調査でも発見することができなかった。

仮定①について、国際文化振興会の記録^{註2}や日本美術家連盟の機関紙「連盟ニュース」の各号を調査した。

日本館建設の記録で、吉阪の名が初めて出てくるのは1954年5月ことである。1954年5月6日および14日に外務省で開かれた2回の関係者協議会の結果、「ヴェニス日本館建設準備委員会」が設立することとなり、委員会メンバー18名が決定した。25日には常任委員会を開催し、その審議のなかで「予算編成の関係上一応建築設計を作る必要があり、吉阪氏に富永氏が当たって

みること。」^{註iii}と吉阪の名前が現れる。富永氏とは当時、学習院大学教授で美術評論家連盟委員長であった富永惣一^{註iv}のことで、このことから富永が吉阪に声をかけたことがわかる。1954年5月15日に結成されたばかりの美術評論家連盟には吉阪も入会しており、吉阪とも深い関わりのある勝見勝^{註v}(デザイン)や浜口隆一^{註vi}(建築)が常任委員として選ばれている。また富永自身も大学人であるため、以前から吉阪と関わりがあっても不思議ではない。

遡る事1952年9月、ヴェネチアでユネスコ主催による国際芸術家会議(International Conference of Artist)の開催が決定し、加盟している日本にも代表派遣の招請が来た。文部省が人選を行い、音楽、演劇、美術、建築から4名の代表と3名のオブザーバーが参加。建築分野の代表に佐藤武夫^{註vii}、そのオブザーバーには吉阪が選ばれた。

佐藤は前年に早稲田大学教授を辞し、佐藤武夫設計事務所(現・佐藤総合計画)を設立、日本建築設計監理協会理事や東京建築士会理事を務めていた。吉阪は早稲田大学を休職して在任しており、1950年からル・コルビュジエのアトリエに勤務していた。吉阪にとって佐藤は卒業論文の指導教員であり、都市計画についての共同研究を行う関係でもあった。1955年10月に石橋正二郎が日本館建設費用を寄付すること表明した直後に開催された日本館建設準備委員会でも日本館の「建築設計者…吉阪隆正、同協力者…大江宏、同顧問…佐藤武夫」との決定をしており、吉阪と佐藤の関係性は密接であることが示されるだろう。

また、国際芸術家会議での美術代表には日本美術家連盟の益田義信^{註viii}が参加しており、吉阪・佐藤・益田の3人が並んで視覚芸術部会に出席している写真も残されている(図1)。このことから、吉阪と益田の繋がりもあることが示された。



(図1) 国際芸術家会議に出席する、左から吉阪、佐藤、益田
出典：「ユネスコ国際芸術家会議の報告」『建築雑誌』、1953年1月号、p.48

益田は日本がヴェネチア・ビエンナーレ初参加となった第26回に陳列委員として、中央館の一室を借りた展示の指揮を行った人物である。ちょうど国際芸術家会議開催中の期間(1952年9月22日～28日)はビエンナーレ開催中であり、吉阪は益田の案内でこの展示を見ている可能性は高い。

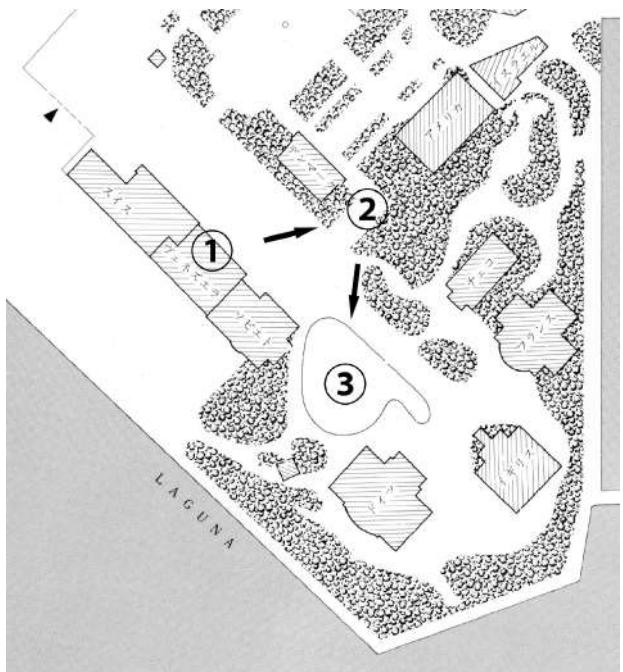
以上のことから、美術評論家連盟および美術家連盟メンバ

との関係性は裏付けられた。

3. 建設に向けた動き

吉阪自身もその建設の要請に対して積極的に動いたことが挙げられる。1954年5月25日に「吉阪に富永氏が当たってみる」とした常任委員会のあと、6月1日には「第2回委員会を開き吉阪隆正を囲み前回提出の簡単な設計図を依頼しそれに必要な情報を外務省より現地に問い合わせることに決定。なお同氏に同設計の依頼は予算編成のためだけであって、将来の本建築はだれに依頼するか別個の問題であることを明瞭にしておいた。」^{註ix}、7月8日には「吉阪が建設予算の提出。それによると1,300万円とのこと。」^{註x}として、依頼に応えるべく早急にプランを検討したことが窺い知れる。

7月20日付で描かれた配置図や平面図が残されており、チェコ・アメリカ・デンマークに挟まれた場所(図2)に、ピロティを持つ長方形でシンメトリーな外観の建築を計画していた。しかし8月1日に「原田大使より文化振興会へ、日本館建設予定敷地は新しい候補地を指摘された旨の通知があった。」^{註xi}とあり、建設用地が現在の場所に変更となった。そのため建築家の大江宏^{註xii}を現地調査に急遽派遣し、8月24日には「建設予定地を視察して帰国した大江宏より、写真およびスライドにより土地の状況や可能建坪などに関して詳細な説明があった。」^{註xiii}として、対応した。



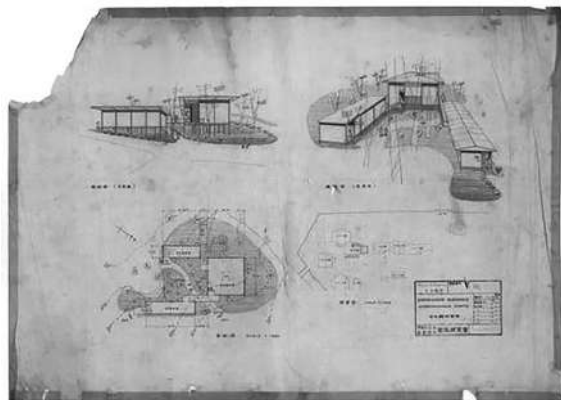
(図2) 最終的な日本館建設予定地 中央の曲線内
最初期は①(現：ベネズエラ)、次に②(現：フィンランド・ノルウェー・スウェーデン)が候補地であったが最終的に③となった。

この後8か月に渡り、建設準備委員会を始めとした各機関は、国からの建設資金獲得を目指して奮闘が続き、その間は設計に関する進展は見られなかった。

翌1955年4月19日、外務省から建設予算の全面的否決を受け

る。「ここに政府事業としてパヴィオンを建設することは完全に絶望となった」^{註xiv}とあり、以降、民間からの資金獲得へ向けて戦略を練ることとなった。

6月14日、国際文化振興会が「大江宏と吉阪隆正の両氏に建設プラン作成方を依頼」^{註xv}。このことから吉阪だけでなく大江にも設計を依頼していたようである。1955年6月20日付の図面では、ピロティ構造の3つの独立した建物がコの字型で接続した配置の建物を提案している。(図3)



(図3) 1955年6月20日付プラン
画像提供：文化庁国立近代建築資料館
吉阪隆正+U研究室建築設計資料JP 8-154-45

そして8月1日には「設計図、会場図面等を外務省に提出」しており、一応の区切りをつけたようだ。

9月9日に開催された美術家連盟のパヴィオン建設小委員会では「なお各方面に配布用の仮設計図は、現地を知っている吉阪隆正氏が、大江宏氏の実測調査を参考にして大分前に出来て居り、同案では建坪64坪、工費予算2,151万円となっている。」^{註xiv}と報告があることから、なんらかの事情で大江案は消え、吉阪案のみが残ったようである。

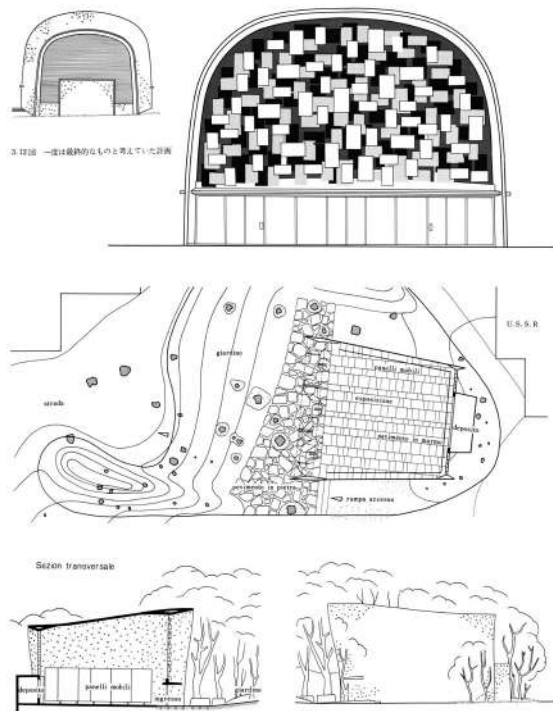
ビエンナーレ当局から敷地の確保の正式申込みを再三に渡り迫られていたが、政府からの支出が見込めないため、国としての申込みが不可能となっていた。併せて1956年のビエンナーレ開催までに建設してほしいという要請もあり、一先ず少額でも政府予算を獲得することで、申込みに向けた活動に動いた。各財界人の協力もあり、9月28日には300万円ではあるものの、外務省からの支出が決定することになる。またその活動の中で、ブリジストンタイヤ(現・ブリジストン)の石橋正二郎^{註xvii}に投資を依頼してみてもという意見が挙がった。

10月3日、ローマ大使館から「ビエンナーレ当局は、正式にかねての敷地を日本のために確保するという公式返事を受取った」^{註xviii}という連絡が外務省に入電があり、建設予定地が確定した。また10月6日には藤山愛一郎^{註xix}と伊原宇三郎^{註xx}が石橋正二郎と懇談。建設費の寄付の交渉にあたった。石橋は前向きな姿勢を示し、8日に2,000万円もの費用の全額寄付を決定した。

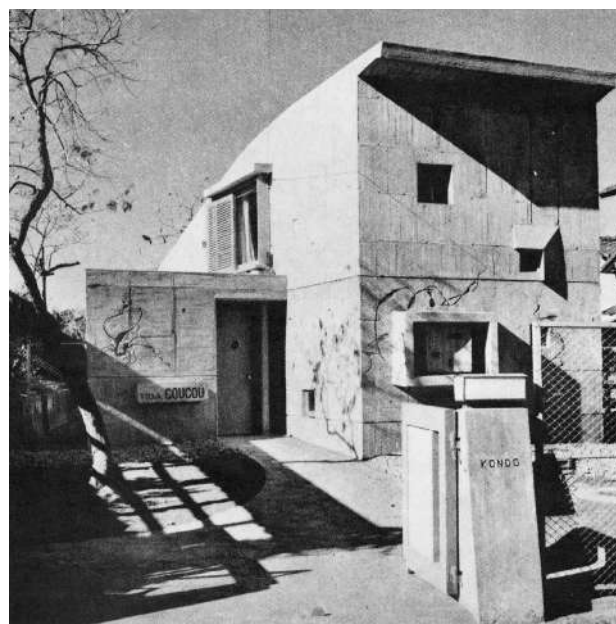
日本館建設の申込みと建設資金が一気に解決したため、10月10日に直ちに建設準備委員会を開催し、「建築設計者…吉阪隆正、同協力者…大江宏、同顧問…佐藤武夫」を決定した。決定を受けて12日には吉阪とパヴィオン模型を中心に工期を含めた

細目について打合せのち、18日に再度建設準備委員会が開かれ、第一案が模型と共に披露された。

しかし一部の委員から、吉阪に設計を依頼することの可否について、岸田日出刀・堀口捨巳・坂倉準三・前川國男・谷口吉郎・佐藤武夫・大江宏・吉田五十八の8名を招き意見を聞くことの提案があった。26日に開かれた建設準備委員会には堀口捨巳・坂倉準三・谷口吉郎・佐藤武夫が出席し、吉阪の選出について賛成した。また、朝日新聞と毎日新聞は揃って11月15日朝刊で石橋の寄贈金額を発表した。



(図4) 1955年11月19日提出プラン
出典：建築学大系第39 鉄筋コンクリート造設計例、p.19

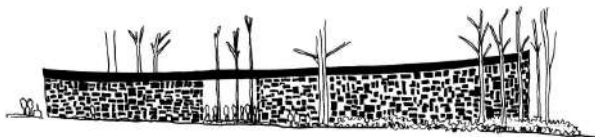


(図5) 《ヴィラ・ククク》1957
出典：建築文化1981年5月号、p.62

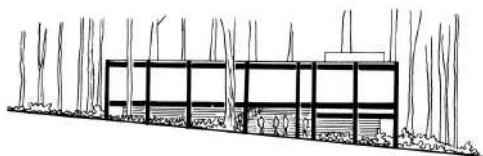
吉阪は11月19日付でピロティ構造を持たないホール状のプランを発表している(図4)。のちに「一度は最終的なものと考え

ていた計画」として名付けたこのプランは、ピロティを持たない有機的なフォルムのコンクリート建築となっており、1957年に設計することになる個人住宅《ヴィラ・クックウ》(図5)に通ずる形状となっている。22日には建設準備委員会に設計図を提出し、具体的に業者の選定や事務的問題を議論したと記録されている。しかし24日、「一昨日の案は思わしくない点があり1週間以内に別の案を設計するよう依頼。」^{註xxi}とあり、このプランは否決され、再提出となった。吉阪と共に設計をした大竹十一によれば、建設準備委員会は「日本的なものを」要求してきたことが理由^{註xxii}とし、吉阪も「こちらがこれぞと出して出したもの案は、いわば否決された形である。」^{註xxiii}と苦渋の思いを述べている。

12月1日、建設準備委員会は7日の会議までに図面を完成するよう依頼。それに応じた吉阪は要求を受けた「日本的なもの」を取り入れた2案を急いで作成し提出(図6)(図7)。建設準備委員会は7日の会議において吉阪作成の2案を審議した。また現地調査と打合せのため吉阪をヴェネチアに急派することとなった。

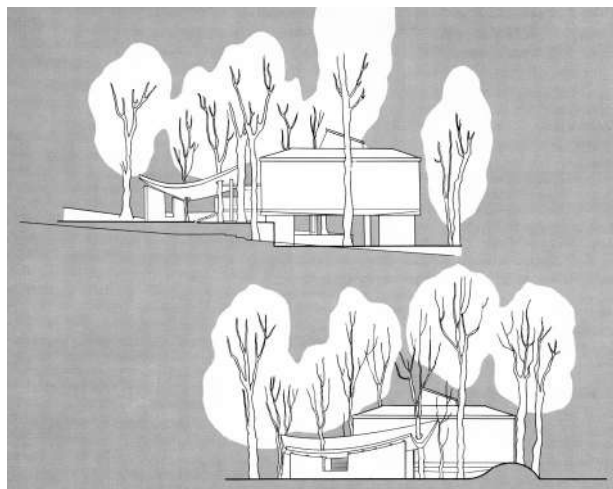


(図6) 1955年12月に提出したプラン「ジャポニカ案」1
出典：建築学大系第39 鉄筋コンクリート造設計例、p.20



(図7) 1955年12月に提出したプラン「ジャポニカ案」2
出典：建築学大系第39 鉄筋コンクリート造設計例、p.20

様々な議論が交わされ、12月21日に国際文化振興会が団・石橋・伊原・今泉・富永・吉阪の6名と懇談。日本館の設計はおよそ楕円形の塀をめぐるしてその中に展示場。庭などを十分にとり、切り得ない大木はひさしを突き抜けて囲い込む案(図8)に落ち着いた。



(図8) 1955年12月下旬のプラン
出典：建築学大系第39 鉄筋コンクリート造設計例、p.23

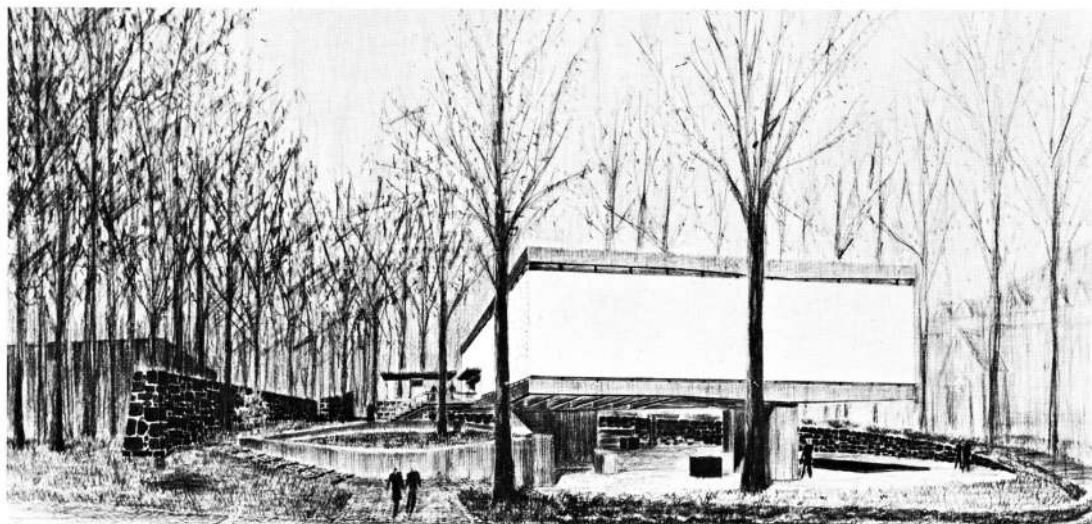
このプランではル・コルビュジェのモデュロールのスケールが採用され、ピロティ構造を持ち、最終的な日本館のプランに近いものとなった。

吉阪によって設計条件の整理がされており、下記に引用する。(原文のママ)

「設計条件の整理」

A: ビエンナーレ当局および現地の状況からのものとしては

1. 今期は6月中旬～9月中旬(隔年)で開期以外は閉鎖
2. 樹木は径60cm以上は切ってはならないこと
3. 給電・給水の設備なく、便所はもうける必要がないこと



(図9) 最終案
出典：建築学大系第39 鉄筋コンクリート造設計例、p.19

4. ヴェニスでは工費が本土の倍近くかかり、施工上では現場製作がのぞましい
また、人員の動員に不便があるなどイタリアでもかなりローカリティがつよいこと

B: 日本館建設準備委員会からのものとしては

1. 予算は2,000万円程度のものとする
2. 建坪60坪内外とし、70mの絵画展示面と簡単な収納場所(梱包材)が必要

C: われわれの側からとして

1. 敷地の高低を十二分に活用し、二三の条件などから自然をできるだけ生かすように心がける
2. <日本的>ということに特にとらわれないようにする

吉阪は最終的な建設現場の視察を行うため12月24日に飛行機でヴェネチアに向けて出発。2週間のヴェニス滞在を経てほぼ現在の形と設計の建設プランが出来上がった。(図9)

12月29日から翌年2月の間でたくさんのエスキースや図面案を作成しており、工事着工まで作業は急ピッチに行われた。この時点で完成予定日までに残された時間は半年を切っていた。

4. 建設～完成

1956年3月12日、日本館の建設を着工。吉阪と大竹がヴェネチア入りして現場の指揮を執った。施工は現地の建設会社MANTELLI SACAİMに発注し、棟梁のトニー・ジェラルド、現場監督のヴィアネロ他、延べ70～80人にもなる工夫によって^{註xiv}建設が進んでいった。施工開始時、吉阪はイタリア人工夫にフランス語で指示を出していたようだが、工事が進むにつれて語学を習得し、最終的にはイタリア語で指示を出していたようである。以降、6月9日まで90日間にわたって不休で作業にあった。その工程表や作業の進捗については『建築学大系第39 鉄筋コンクリート造設計例』に現場写真と共に日記形式で記述されているので参照されたい。

1956年6月11日、ビエンナーレ当局からの要請の期日を守って日本館は開館することができた。日本からは石橋正二郎、矢代幸雄、富永惣一、伊原宇三郎、今泉篤男、長谷川路可、そして駐伊太田一郎大使らが出席。各国の新聞記者が500名集まる中、石橋正二郎からの挨拶とビエンナーレ会長アレッシからの祝辞が述べられ、盛大な開館式典を行った。

おわりに

国を代表するパビリオンを海外に建設するような一大事業は、十分な計画を基に行われているように感じていたが、日本館については建設資金以外にも様々な問題が生じ、切迫したスケジュールの中で設計され、関係者の努力と奇跡的な繋がり

積み重ねによって建設することができたという事実を認識することとなった。もしも外務省による国家事業として計画され、十分な準備期間によって建設計画が進められたならば、吉阪隆正でない設計者が選出された可能性もあり得たことを考えると、まだ30代の若手建築家であった吉阪にとって大きなチャレンジであった。

日本館建設においては、財界人や文化人を巻き込んだ政治活動に発展し、内外で活発なやりとりが行われていたことが分かった。今回の考察においては日本やイタリアなどの政府機関の公文書調査は行っていないが、それらの文書を丹念に調べ上げることによって、事実関係の詳細が明らかになっていくことが想定できる。今後の課題としてこの小論を終わりとしたい。

主な参考文献

- ・佐藤武夫『薔薇窓—建築随筆評論集』、相模書房、1957年
- ・『建築学大系第39 鉄筋コンクリート造設計例』、彰国社、1959年
- ・『新訂増補版 建築学大系第39 鉄筋コンクリート造設計例』、彰国社、1970年
- ・石橋正二郎『回想記』、私家版、1970年
- ・国際交流基金『ヴェネチア・ビエンナーレ 日本参加の40年』、毎日新聞社、1995年
- ・齊藤祐子『吉阪隆正 | ヴェネツィア・ビエンナーレ日本館』、建築資料研究社、2017年
- ・『Cosmo-Eggs | 宇宙の卵—コレクティブ以後のアート』、torch press、2020年
- ・国際交流基金『ヴェネチア・ビエンナーレと日本』、平凡社、2022年

【おことわり】

『東京都現代美術館研究紀要』第23号所収の「吉阪隆正による著作・文献についての考察」にて、展覧会図録への掲載を予告した「吉阪隆正 著作・文献リスト」は、誌面構成の事情で未掲載となりました。お詫び申し上げます。

註

- i. 本橋仁・廣瀬翔太郎・中谷紀仁「吉阪隆正の日記帳に関する報告」、日本建築学会、2016年
「フランス留学後までの日記帳(第一期・1953年8月19日まで)から、日本館が竣工する1956年までの期間の日記帳が現在確認できない。しかし『建築学大系第39』(彰国社、1977)においては、ベニス・ビエンナーレ日本館の施工における〈日付〉〈天気〉〈日記内容〉の3項目で構成された施工の記録が記されている。編者の言葉がなく、出典元も記載されていないため詳細は不明であるが、日記帳は同期間も継続して書かれ、それが現在行方不明となっている可能性が高い。」
- ii. 「国際文化振興会事務日誌」『建築学大系第39、鉄筋コンクリート造設計例』、彰国社、1959年、p.12

- iii. 同上
- iv. 富永惣一(とみなが・そういち：1902-1980)、美術批評家
- v. 勝見勝(かつみ・まさる：1909-1983)、美術批評家、フランス文学者、デザインディレクター
- vi. 浜口隆一(はまぐち・りゅういち：1916-1995)、建築批評家、建築史家
- vii. 佐藤武夫(さとう・たけお：1899-1972)、建築家、元・早稲田大学教授
- viii. 益田義信(ますだ・よしのぶ：1905-1990)、洋画家、国際美術家連盟名誉会長、国際造型芸術連盟名誉会長
- ix. 「国際文化振興会事務日誌」『建築学大系第39、鉄筋コンクリート造設計例』、彰国社、1959年、p.12
- x. 同上
- xi. 同上
- xii. 大江宏(おおえ・ひろし：1913-1989)、建築家、法政大学名誉教授
- xiii. 「国際文化振興会事務日誌」『建築学大系第39、鉄筋コンクリート造設計例』、彰国社、1959年、p.12
- xiv. 機関紙『連盟ニュース』日本美術家連盟
- xv. 「国際文化振興会事務日誌」『建築学大系第39、鉄筋コンクリート造設計例』、彰国社、1959年、p.12
- xvi. 機関紙『連盟ニュース』日本美術家連盟
- xvii. 石橋正二郎(いしばし しょうじろう：1889-1976)、実業家。ブリヂストンタイヤ(現・ブリヂストン)の創業者。
- xviii. 機関紙『連盟ニュース』日本美術家連盟
- xix. 藤山愛一郎(ふじやま・あいいちろう：1879-1985)、政治家、実業家。藤山コンツェルン2代目で、外務大臣、経済企画庁長官、衆議院議員(8期)、日本商工会議所会頭、経済同友会代表幹事、初代日本航空会長、自民党総務会長などを歴任。
- xx. 伊原宇三郎(いはら・うさぶろう：1894-1976)、日本美術家連盟委員長(当時)
- xxi. 「国際文化振興会事務日誌」『建築学大系第39、鉄筋コンクリート造設計例』、彰国社、1959年、p.12
- xxii. 「ジャポニカの要求」『新訂増補版 建築学大系第39 鉄筋コンクリート造設計例』、彰国社、1970年、p20
「この案に対する施主側の批判は意外にきびしく、もっとく日本的なものを」という要求が圧倒的だった。われわれはく日本的なものを」ということを意識したならば、造形の上で必ず破たんがくるという気持ちが強かったのであるが、開期も迫る一方だったし、不本意ながら上の2案を提出することとしたのである。」
- xxiii. 吉阪隆正「最終案の芽生えと発展」『新訂増補版 建築学大系第39 鉄筋コンクリート造設計例』、彰国社、1970年、pp.22-23
- xxiv. 同上、pp.42-43

コロナ禍における「MOTコレクション特別展示：マーク・マンダース 保管と展示」についての覚書

鎮西 芳美

1 はじめに

2020年3月に新型コロナウイルス感染症による「パンデミック」とされ、世界的な災禍となったいわゆるコロナ禍は、甚大な被害とともに、社会活動全般に様々な影響を与えた。ICOM(国際博物館会議)によれば、2020年の最大の感染拡大期には、世界のおよそ95%の施設が閉館となったという²¹。2年以上にわたって人々の移動や集まりの一切が厳しく制限されることとなり、国内外、ほぼすべての美術展も、実施、公開ともに中止や延期、会期の縮小など様々に影響を受けた。ワクチンの開発などにより「収束が見えてきた」と見做されつつある現時点—2022年10月—からその間の推移を振り返れば、蔓延の最中から多くの美術関係者によってなされた対応や、問題解決のための数々の試み、それらが意味していることの記録と考察を知ることができる²²。東京都現代美術館においてもその間、展覧会のみならず種々の作品管理や教育普及プログラムなどすべての活動について模索しつつ対応を行った。そのような中から、本稿では、企画展「マーク・マンダース マーク・マンダースの不在」(2020年3月20日～6月22日)の会期短縮および輸送状況の悪化に伴う返却の遅延を受けて、急遽コレクション展の枠組みの中で企画、開催された「MOTコレクション Journals 日々記す／特別展示：マーク・マンダース 保管と展示」(2021年7月17日～10月17日)を取り上げる²³。

マーク・マンダース(1968-)は、「建物としての自画像」と称する構想の探求によって広く知られる作家である。これまで30年以上にわたり、人や動物の像、家具、日常的なオブジェや印刷物を用いた作品を制作の中心として、素材やかたちの反復や組み替え、更新を伴った活動を続けてきた。

作品の多くは、様々なイメージの源泉を示唆しつつも、出自やクロノロジー、制作時期の特定を回避するような外観的な質感が追求されており、このことがマンダースの作品に特有の時間感覚をもたらしている。作家自身が目指していると言う「時間の中で静止した作品」がそれである²⁴。作品が醸し出す、今にも崩れそうな脆さやバランスの感覚、外部からの影響を閉ざしたような佇まい、そして何より、つい今しがたまで作家がその作品を作っていたかのように思わせる感覚は、さながらある一瞬に立ち会っているような、時間の静止といった印象を見る者に与える。「建物としての自画像」は、マンダースが生み出し

た、こうした特殊な時間性を追求する場、あるいは仕組みのようなものと考えられるだろう。作家と同姓同名の一人の作家(彼は永遠に1986年の一瞬にとどまると言う)がこの「建物」(それは架空のもので、いくつもの部屋からなり、自在に伸縮する)の中に住んでおり、その人物によって作品はすべて一つの同じ瞬間に作られ、放置されている、という作家自身によって示されてきた虚構的なストーリーは、現実には成立しないような時間を出来させる作品群を生み出すことで一人の作家の思考の在り方(「自画像」)を検証・構築していく一つの方途と見做すことができる²⁵。

企画展「マーク・マンダースの不在」(以下「不在展」)は、こうした特徴を持つ複数の作品を「全体として一つのセンテンスとなるように」精緻に構成し、この架空の「建物」を「半分ほど」現実にもたらしめるものであった²⁶。特別展示「マーク・マンダース 保管と展示」を述べるにあたり、まずは「不在展」の構造について確認しておきたい。

ここで言われる「センテンス」は、マンダースの作品における鍵語の一つでもある。複数の作品やオブジェの間に1本の紐を渡した作品やインスタレーション、ランダムな単語を可能な限り組み合わせた文字の作品などのタイトルとしても使われてきた²⁷、いわば連結することによって「何かを言おうとしている」といった意味を含んだ語である²⁸。

マンダースの制作と言語の関係は重要で、その作品を詩と重ねるダグラス・フォーグルの論考を筆頭に、これまでも多く論じられてきた²⁹。その一つの根拠は、マンダースの制作が言葉を端緒としていることに求められる。

この、制作の端緒となる単語／言葉は、先述した虚構的なストーリーに戻れば、その建物の地下にある「百科事典」から引き出されると言う(活動の初期から、虚構の建物の見取り図の中にその部屋が記されていた)。作家にとって「百科事典」とは、時制をもたない、開いたところが常に「今」であるもの、しかし「その中に人類のここまでの進化のすべての命名を一つに収めるもの」である³⁰。そうすると、制作は潜在的に存在するすべての言葉を端緒に行われ得ることになるだろう。現に《存在するすべての単語》と題する作品—存在するすべての英単語を収めた「架空の新聞」—は、今やマンダースの創造の核となっている。言葉／単語を端緒として彫刻が呼び起こされ、それらが言語のように連結・置換されることで、空間における「センテンス」が派生していくという仕組みである。

「彫刻では、人は思考を記録、凍結することができる。思考が凍結された物になり、言語のように扱えるというアイデアがとても気に入りました。物を使って話すことができる、センテンスを作ることができる。そして部屋はセンテンスから形成されます。」^{註11}

このような作家の発言からは、この半ば自動的な制作の成り立ちが「建物としての自画像」における「建物」の構造と重なり合うものであることが類推できよう。架空ではあるが連なる部屋から成る「建物」を自身の作品の帰属先と考えるマンダースにとって、鑑賞者の歩行と視界に関わるものとして作品を配する「センテンス」の展示は、自身の思考を探る上でも、作品の強度を確かめる上でも、制作の中心を成すものといえる。

ただし、彫刻として姿を得た言葉はすでに、私たちが習慣的に共有している意味を持つものではない。それはむしろ、通常の意味を剥ぎ取られた一種の未知の言葉と言ってよいだろう。「感じる」「感じたことを述べる」ということをその原義とするように^{註12}、マンダースの「センテンス」は、むしろそのままに、物や作品、そしてそれらの間や余白を通して、見る者に「何かを伝えようとしている」、手探りの思考、身体、感情に働きかけるものと捉えられる^{註13}。

「不在展」での「センテンス」は、前述したようなクロノロジーを排除するような複雑な作品の特質によって、初期の作品と最近の作品の時間的な隔たりは消え失せ、作品のうちに時間が留まっているような特殊な感覚を見る者に与えるものだった。「センテンス」をたどるルートは複数あり、鑑賞者は継起的にそれを歩むのではあるが、しかし出会う作品は静止したような同じ時間を示す、継起的でありながら同時的でもあるという、マンダース作品固有の鑑賞体験である。今しがたまで作家がいたような妙に生々しい感覚と複数の作品の連関による静かな緊張感とが混じり合い、一種の不在感が覆う空間が逆説的に作家の存在を浮かび上がらせる、見る者にその作り手の思考を問いかけるに十分な展示であった〔**図1**、**図2**、**図3**〕。

特別展示「マーク・マンダース 保管と展示」(以下「本展」)は、こうした張りつめた緊張感を持ったセンテンスとして構成されていた「不在展」を閉じ、同じ館の中で、もう一つ別の展覧会として組み立て直すという試みとして生まれたものである。こうした試みは当館において類例のないものであり、作家にとっても同様にイレギュラーな事態であった。したがって、本展はこのような時期だからこそ実現した、マンダースの展覧会の中でもユニークな位置を占める展示であったと言えるだろう。以下、本展実施の経緯を記すとともに、その内容を報告する。

2 経緯

はじめに、新型コロナウイルス感染症関係事項とともに、本展に先立って開催された「不在展」の準備から本展にいたるまでのタイムラインを示す〔**表1**〕。「不在展」は、それに先立って開



図1 「マーク・マンダースの不在」展示風景 (2021) photo: Tomoki Imai



図2 「マーク・マンダースの不在」展示風景 (2021) photo: Tomoki Imai



図3 「マーク・マンダースの不在」展示風景 (2021) photo: Tomoki Imai

表1

		新型コロナウイルス感染症に関わる主な事項	東京都現代美術館の企画展・コレクション展 及び全館・部分休館	マンダース展作品輸送等に関わる主な事項
2019	12月	31日、中国湖北省武漢市で原因不明の肺炎クラスターが報告		
2020	1月	30日、WHOが「国際的に懸念される公衆衛生上の緊急事態」を宣言		
	2月	1日、政府、新型コロナウイルス感染症を「指定感染症」施行		
		11日、WHOが病名をCOVID-19と発表		
		26日、厚生労働省、スポーツ・文化イベントなどの大規模イベント自粛要請 27日、全国の小中高校へ臨時休校要請		
	3月	11日、WHOがパンデミックと表明 24日、東京オリンピック・パラリンピックの1年延期を発表 25日、東京都、不要不急の外出自粛を要請。30日、「三密」回避の呼びかけ。	3月14日から全館臨時休館(5月31日まで)	18日、EU、30日間入域禁止、国境を封鎖へ。
	4月	7日、7都府県を対象に緊急事態宣言発出(5月25日まで)、その後全国に発出【1度目】		
	5月	25日、緊急事態宣言全面解除		
	6月	2日、東京都、都民に警戒を呼びかける「東京アラート」発令(9日まで)	6/2~6/21「ドローイングの可能性」	6/2~9/27「MOTコレクション第1期 いまーかつて 複数のパースペクティブ」 6/9~9/27「オラファー・エリアソン」【もつれるものたち】
			6/2~9/27「MOTコレクション第1期 いまーかつて 複数のパースペクティブ」	
	7月	10日、政府、イベント開催制限を緩和	7/18~9/27「おさなごころを、きみに」	
	8月			8月末 船便到着
	9月	25日、政府分科会、小規模分散型旅行の推進を提言		9/19~2021/2/28 「ダブルサイレンス」展 @金沢21世紀美術館
	10月	Go Toトラベル、東京発着旅行が対象に。Go Toイート開始		欧州、第2波。外出や経済活動制限へ。
11月	東京都、独自の警戒レベルを最高レベルへ引き上げ 21日、政府、Go Toトラベル・イートの運用見直しを表明	11/14~2021/2/14「石岡瑛子」【MOTアニュアル2020】	11/14~12/26「MOTコレクション第2期 コレクションを巻き戻す」	
		11/14~12/26「MOTコレクション第2期 コレクションを巻き戻す」		
12月	東京都、「年末年始コロナ特別警報」発出 23日、ワクチン優先接種開始		12月末 船便輸送	
2021	1月	7日、1都3県を対象に2度目の緊急事態宣言発出(1/8~2/7)、その後、発出地域拡大【2度目】	1月2日から2月24日までコレクション展のみ臨時休室 1/13~2/14「MOTサテライト2020」	
	2月	緊急事態宣言、3月7日までの延長を決定(栃木県を除く10都府県)		
	3月	2021/1/8に発出された緊急事態宣言が、再延長決定 外国人の入国制限措置、緊急事態宣言解除後も継続することを発表 東京五輪・パラリンピック、海外からの観客受け入れ断念を決定 21日、緊急事態宣言、全面解除	3月20日、「マーク・マンダースの不在」開幕 ※同時開催「ライゾマエイクス_マルチプレックス」【TCAA受賞記念展】	3月半ば 航空便輸送
	4月	まん延防止等重点措置(東京、4/12~4/24) 21日、東京都、国に緊急事態宣言の発出を要請、発出(4/25~5/11延長~6/20)【3度目】	4/1~4/24、6/1~6/22「MOTコレクション第2期 コレクションを巻き戻す」 4月25日から全館臨時休館(5月30日まで)	
	5月	緊急事態宣言、6月20日までの延長を決定		5月10日 もう一つの展示について相談開始 5月21日 実施決定
	6月	ワクチン職域接種、全国で本格的に開始 20日、緊急事態宣言、全面解除	6月1日、展覧会再開(20日までを22日までに延長)	
	7月	東京都に4度目の緊急事態宣言発出を決定(7/12~8/22)【4度目】	7/17~10/17 MOTコレクション「Journals 日々記す マーク・マンダース 保管と展示」	
	8月	東京都、酸素ステーションの運用を開始		
	9月	東京都、感染警戒レベルを約10か月ぶりに一段引き下げ		
	10月	ワクチン2回接種、国内の全人口の70%を超える		
	11月		1日 マーク・マンダース《狐/鼠/ベルト》館外展示	11月~ 作品返却

*表内の展覧会会期はいずれも会期等変更後のものである。展覧会名は略称を記載した。

(参考：『報道記録 新型コロナウイルス感染症』読売新聞東京本社調査研究本部、2021年ほか)

催された金沢21世紀美術館でのマーク・マンダースとミヒャエル・ボレマンズの2人展「ダブル・サイレンス」展(2020年9月19日~2021年2月28日)の一部(マンダース作品)巡回展となっている。パンデミックはこの2人展の準備の際にすでに広範囲に影響を与えつつあり——特に欧州での作業に多く支障をきたしていた——開催時期について検討も行われたが結果として輸入が可能となり、予定通りに開催に至った。

「不在展」は、この展覧会のためにすでに輸入されていた17点に加えてあらたに17点を輸入し、当館収蔵作品と新作インスタレーション《ドローイングの廊下》とともに、会場全体を一つの作品として構成するものであった(実際の出品点数は33点)。この時点では国際輸送の状況は厳しくはあったが、海上輸送はまだ費用面でも通常に近い形で機能していたといえる。ほぼすべての作品を海上輸送とし実現をみることになる。

とはいえ、開館に関しては、すでに制限がかかっていた(展覧会に限らずほぼすべての活動に)。「不在展」に関しては、開幕およそ1か月後に3回目の緊急事態宣言の発出を受けて、美術館は臨時休館となる。当時、宣言解除の時期は不透明で、館側で

はこのまま再開せずに展覧会が閉幕するのではないかと懸念もあった。後述するように、もう一つの展示(本展)を模索し始めたのはこのタイミングである。閉幕、再開、会期延長、そして新規の展示と、様々な可能性を勘案しながら備え、対応を考えるとという時期であった。結果として、「不在展」の会期は臨時休館によりおよそ1か月短縮(4月25日~5月30日休館)となる。作家からはそれを受けて会期の延長が希望されていたが、美術館側では休館期間をカバーするような会期延長は難しかった。最終的に終了間近に2日間の会期延長が実現することとなった。

表1に示したように、本展の開催が決定したのは2021年5月21日のことである。かなり即時的な決定だったといえるだろう。背景にあったのは、当時、臨時休館後の再開が不透明であったことと、海上輸送が極めて困難な状況であったことが挙げられる。作品返却の準備を進める中で、既に明らかになりつつあった海上輸送の状況の悪化——とりわけ容積の大きな作品(《乾いた土の頭部》など)の輸送の目途が全く立たないという事態はやはり変わらなかった。作品のサイズが大きいため国内他所での保管は現実的ではなく、予定の見えない返却までの期間、作品を

当館に保管しておく必要が生じたわけである。しかしそのために当館が提供できるバックヤードのスペースは十分ではなかった。振り返れば、多くの美術館も体験していたに違いない、そのまま展覧会が閉幕となる可能性もある中で、わずかでも開期延長の可能性も探りつつ、輸送に関わる問題に対処しなくてはならない状況であった。

それを受けて当方が(実現の可否をまずは問わず)考えたのは、これらサイズの大きな作品を中心としてコレクション展示室で再展示することはできないかという計画であった。いわば一種の「収蔵展示」のような形態である。他所から作品を借用して開催される展覧会にとって、とりわけボリュームのある彫刻作品をまとめて借用展示できる機会は(まさしくそのボリュームゆえ)相対的に少なく、会期の短縮はそのすでに少ない機会を逃してしまうことに等しい。加えて、過去にコレクション展示室内の同じスペースでマンダース自身が展示にかかわった事例があったこと^{註14}、そして「不在展」の展示の経験からも^{註15}、再展示は美術館サイドにとっては可能であると判断した。そして何より、作家にとって重要である、発表の機会を確保したいという考えもあった。

当館の収蔵作品展である「MOTコレクション」は、企画展と同時期に開催されるもので、2フロアで年間3回から4回の展示替えを行っている。内容は年間を通して大枠が計画されているが、その時々々の作品の状態や新収蔵作品の公開、特集展示の企画などを考慮し、細部は時期に応じて調整する方法をとっている。この時期は、コロナ禍において延期された東京オリンピック・パラリンピックを一つの焦点として、とくに災禍におけるさまざまな作家の取り組みをイベントや日常を切り口としてアンソロジーのように構成する次回の展示(令和3年度第2期)を企画している最中であった。新収蔵品や借用作品を交えながら1964年から現在までを複数の作家の仕事により相照らす内容である^{註16}。次回展をめぐる幾度かの話し合いの中で、こういった内容に照らせば、大枠としての「MOTコレクション」の中に、現在の事態そのものである展示が加わることは可能であるし、それ以上に、意味のあることではないかという見解に至った。何よりも、作品を保管するのであればむしろ公開すべきであるという事は常に共通の見解であった。

したがって、その規模や形式については未知数ながら、いわばこの状況を奇貨として可能な限り作品に触れる機会とすることができれば——と、その可能性について作家に問いかけることになった(2021年5月10日)。同日中に以下のような回答が届く[抜粋]。

「展示として、別の部屋でもう一つの章を行うのだとしたら、[「不在展」とは]かなり、相当に異なるものにするのが重要だと思う。タイトルも別のもので…。最初の5分は[もう一つの展示の提案は]良いアイデアとは思わなかった。『不在展』がそれとして完璧なものだから。けれども、

同じ場所、同じ作品で全く別の展示をつくることは非常に興味深いことでもある…。[展示の場所は]コレクション展示室の、あの大きい部屋?」

更にほどなくして新しいメッセージとともにフロアプランのデザインが送られてきた(同5月10日)。

「展示を一種の『保管』のように想像してみた。全部の作品が《マインド・スタディ》と[当館の]コレクション《椅子の上の乾いた像》の「間に」置かれる。ドローイングはプラスチックシートに付けて…、《乾いた土の頭部》の後ろに3匹の犬を置くこともできるかもしれない…」。

その後、規模や借用期間の延長、構成などについて話し合いと調整を経て(最終的にその規模は想定を超えたが、作家が関わる展示であることの意味を最優先し、最大限の規模で実施することとした)、美術館でも本展を所蔵作家と所蔵作品の展開と位置づけてコレクション展の中での特別展示として実施を正式に決定し(2021年5月21日)、他所からの借用継続作品も含めたプランで、「不在展」とは「相当に異なる」展示が実現することとなった。最初の相談の日からおよそ2か月後の開幕であった。

あらためて振り返れば、この「もう一つの展覧会」は、作家にとっても不測の申し出であった筈である。しかし十全な規模で実現へ向かうに至ったのは、作家の「同じ作品で全く異なる展示をつくる」ことへの飽くなき探求心と好奇心ゆえであり、また、即興的な試みへの柔軟で肯定的な姿勢——瞬く間に全体のイメージが浮かんでいた——にも基づくものだろう。そして何より、その実現こそが、この終わりの見えない長期のトランジットを生み出したパンデミックという災禍に対する一つの応答であったことも付言しておきたい。

3 「保管と展示」

まず、全体の構成を確認しよう。作家の手になる本展の最初のフロアプランが図4である。展示室の中央部分には、複数の作品が不規則に集められており、その一方、相当なスペースをとって当館の所蔵作品《椅子の上の乾いた像》が描かれている。大胆な空間の分け方は、「不在展」の精緻な展示とは対照的だ(図5として「不在展」のフロアプランを掲載する)。

作家からのメールにあるように、中央の、作品が複数寄り集まった状態が「保管(Storage)」であり、それを始まりと終わりの作品が「展示(Display)」として挟みこむような展示が企図された。このプランは、筆者がまだ仮定の段階で展示の可能性を尋ねた後、ほぼ間を置かず提示された即興的な性格の強いものなのだが、本展のいわばスピノフとして、その“現実的”性格をも加味した、すでに十分な完成形なのだった。

3-1 「保管」 待機する単語たち

では、ここからその展示の構成を具体的に見ていこう。冒頭の「展示」のエリアを抜け、「保管」のエリアに足を踏み入ると、誰もこちらを気にしていない、といった当惑に似た感覚にとられる。見る者の足元から広がる床一面に、複数の作品が見た限り無作為に置かれている。どのように進めばよいのか?—鑑賞者は、個々の作品に余裕をもって対峙し、その周囲を妨げられることなく眺める、という前室までの態度を変えなくてはならない。作品同士の間隔が不規則で、狭くて近寄れないところもある。そこで、見る者は、例えば、それらにぶつからないよう、通り抜けられる／作品を見ることのできる空間を探しながら注意深く進むことを求められる [図6]。通常ならば台座に乗せられ正面から細部に向かい合えるはずの首像も、ここでは直かに床に置かれ、近づくにためらいを感じる。マンダースの作品は一種の「疎外感」を引き起こすものとしてしばしば語られてきたが¹⁷、ここではその疎外感にさらに一層の戸惑いが重なる印象だ。通常「保管」の状態は「展示」とは異なり、構えたよそゆきの表情をしてはいない。本来ならば入ることのなかった場所に入ってしまったような、微かな決まり悪さと逆にそれゆえの好奇心さえ感じるだろう(その意味では作家のスタジオの一角も想像させる)。鑑賞者はここではこれらの作品を、いわば“お決まり”とは異なる角度から眺めることになる。こういった振る舞いや見方は通常の“展示を見る”それとは異なるもので、そのためにむしろ通常は見逃してしまうようなささやかな細部を視線が捉えていくことになる。

そういった視線の動きの中で、鑑賞者は、独立した作品同士の関係性が新たに構築されつつある様も(希望すれば)読み取ることができるかもしれない。例えば、《乾いた土の頭部》の背後には《黄色い鉛筆のある土の像》がそれに引き寄せられたかのように置かれており、同じように、《調査のため居住(2007年8月15日)》もその“集い”に“近づいてきて”いて、両者のモチーフである鉛筆が応答しているようにも、なぜだか繋がっている作品のようにも見える [図7]。「不在展」では台座に乗って緊張感をもって見る者に対峙していた首像たちはここでは床に下され、互いに寄り添っている態で無造作にまとめられている [図8]。「不在展」では見られなかったスケールの対比が新たに生

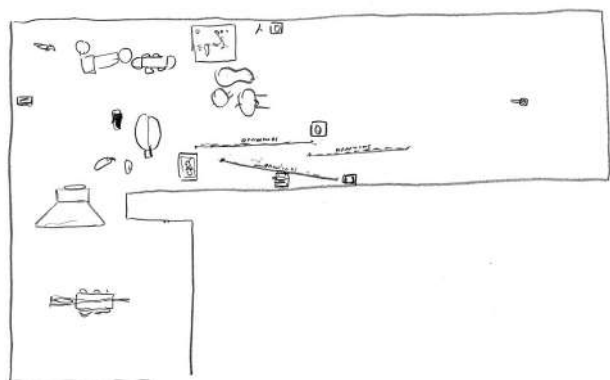


図4 「保管と展示」フロアプラン

じているのも印象的だ。例えば《4つの黄色い縦のコンポジション》の傍らに置かれた《完了した文》。4つの大きな胸像と、小さなティーバッグの配置というスケールの大きく異なる二通りのコンポジションが、同一の床面において見せる同様の存在感が興味深い。その《完了した文》の靴の傍らでは《5の筭》が軽く壁に立てかけられており、さらに《リビングセット》と近接することで、少し部屋のようなものを想起させもするだろう [図9]。深読みを促すような対照も散見される。大きな《乾いた土の頭部》や「不在展」では背面が見られなかった《乾いた土の頭部》などは、ルートからするといわゆる裏側を見せる形で置かれており、字義通りのバックステージを呈している。「不在展」のスタジオの設えで使われたビニールのシートは壁に沿ってランダムに並び、その中に複数の彫刻が押し込められた。実際、(現実の)保管の状態においては思いがけない作品が隣同士に置かれることがあるが、ここではその偶然の態をもって、予期しない対話が創造的に再演されており、見る者の視覚に入り込んでくる。しかし、ランダムに置かれた作品相互の目配せは束の間のもので、すぐに変化し、錯綜する。「不在展」と同じ作品でありながら、その配置の生み出す印象はまるで異なるといえるだろう。整頓をされていないその様子からは、作品群が仮にここに置かれているという束の間の感覚が強調され、それは言うならば、作品たちを箱に入れて揺さぶって傾けたような様子なのだ。

作家はこの「保管」の態を、センテンスになる前の、準備をしている単語の状態だと述べている。「不在展」での精緻なセンテンスが解かれ、ランダムに配された「保管」は、マンダースの作品がもつ言語の物としての在り様に光を当てるとともに、センテンスの成り立ちを相対的に示すものとしても見るができるだろう。

さらに加えるなら、ここではもう一つ、実質的な「保管」への言及も含まれている。もとより「保管」とは、美術作品にとっては馴染み深い語だ。展示されていない作品は基本的に「保管」状態にあり、その状況では作品は個々の物質的な条件に沿ったルールや順序、時には幾度かの偶発的な成り行きの結果として

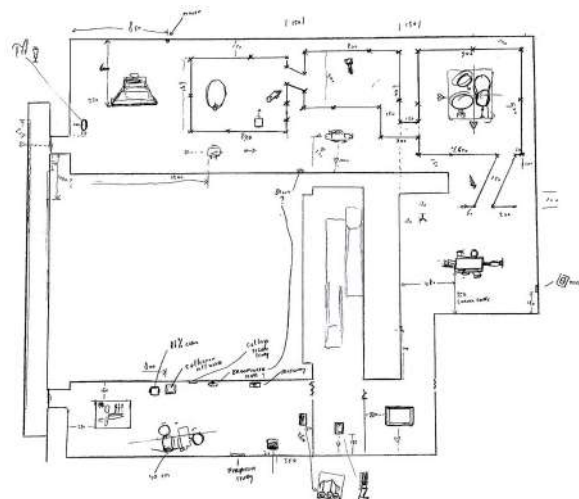


図5 「マーク・マンダースの不在」フロアプラン

置かれている。もちろん誰かによって見られることは想定されていない、バックステージでの出来事である。ここでは「不在展」が前提となることで、そのような「保管」がいわば擬態一創造されていたと言える。「保管」を見ることは鑑賞なのか、それとも一種の入室なのか、それともどちらでもないものなのか、あるいは双方の重ね合わせなのか、作家のスタジオをも彷彿させながら、こうした判断の保留の感覚を一種演劇的に体験させる、問いに満ちた時空間が現れたのだった。

3-2 「展示」 閉じられるセンテンス

こうした、ランダムに置かれた単語＝作品たちを、始まりと終わりで挟み込んでいるのが2つの「展示」エリアである。最初の「展示」では《マインド・スタディ》、《記録された課題》、《舞台のアンドロイド(88%に縮小)》の3点が三角形を描くように、緊張感をもって構成された[図10]。不在展では、これらはスタジオの設えの入口と出口にそれぞれ展示されていたが、ここではその2点を連続で見ることができ、テーブル面の水平と垂直に伸びる煙突が明瞭なコントラストを成している(《記録された課題》の尻尾もその垂線を反復している)。通路をふさぐように置かれた《舞台のアンドロイド(88%に縮小)》の横を抜けると^{註18}、その奥の床面に横たわる《狐／鼠／ベルト》が目端入りつつ、右手に、先述した「保管」のエリアが広がる[図11]。当館の建物の構造上、「保管」のエリアの全体はその部屋に入るまで見ることはできないので、これら2つのエリアの視覚的対比の効果は大きいものがあるだろう。整っていた世界が一気に変貌する印象だ。そして、保管のエリアの先、展示室の奥の方の中央に像が一体置かれているのが小さく見える。この《椅子の上の乾いた像》が、もう一つの「展示」である。

交錯した「保管」のエリアを進むにつれ、作品の数が減っていく。ビニールのシートが切れたあたり、右手の壁際に展示台に据えられた《細く赤いセンテンスの静物》が置かれ[図12]、向かいの壁には《短く悲しい思考》が見える。これらは、「不在展」ではそれぞれ展示のはじめと終わりの一部を担っていた2点である。このようにたどると、「保管」の後半から「展示」への移行は漸次的なものに見えてくる。大きな余白の空間が緩やかな区切りとなって「展示」に移行していくようだ。

しかしその移行の感覚は、最後の作品《椅子の上の乾いた像》によって、別の印象に塗り替えられることになる。フロアプランにあったように、当作品は広い空間にただ1点置かれている。作品はこれまで鑑賞者が歩いてきた方向に向けられており、進んでいくと作品の正面(顔の面)をみることができる。作品の周りはゆらに回ることができ、そして、像の背後に立つと視界は一変する。これまで進んできた「保管」を含めた空間の全体を一度に見渡すことができ、恣意性を帯びていた像がすべて正面を見せ、整然とした佇まいを取り戻すように浮かび上がってくる[図13]。移行に伴う継起的な印象は薄れ、大きな一つのイメージを得るように、自身の視点のもとに全体が収束するのをありありと実感できよう。



図6 「保管と展示」展示風景 (2021) photo: Masaru Yanagiba



図7 「保管と展示」展示風景 (2021) photo: Masaru Yanagiba



図8 「保管と展示」展示風景 (2021) photo: Masaru Yanagiba



図9 「保管と展示」展示風景 (2021) photo: Masaru Yanagiba

マンダースは「自身の展示において全体が見渡せる一つのポイントを作ることが好きだ」と述べており、ここでは《乾いた椅子の上の像》の頭部の中心がその点にあたる。その点は「消失点(Vanishing Point)」としてしばしば言及されるものだ。通常消失点は遠方に向かう平行線が集結する一点として地平線の先に設定されるが、マンダースはそれを主体の側、「自分がいる位置」であると言う^{註19}。ここでは、すべてを収束させる一点、しかし永遠に遠方にあり続ける一点として「作家」の視点が照準され、その視点に向かって、バラバラにまかれた作品ごと空間全体が収斂していくようなヴィジョンが現れる。それにふさわしい作家の言葉を思い出すなら「できるだけ多くの思考を集めて凍らせた、大きな今」といった表現になるだろう^{註20}。

さて、作家は当初、本展の全体を《マインド・スタディ》と《椅子の上の乾いた像》双方の像の視線で構造的に挟み込むことを考えていた。その場合、これら2作品の人物像からの視線は閉じた空間を生み出し、「保管」はまるで括弧に入れられるように、双方の視点から固定されることになったかもしれない。実際の展示作業において前者は向きを変更したが、後者はそのまま当初の役を果たすことになったわけである。

本展はその末尾に逆向きの視点を置くことで、バラバラで曖昧だった単語＝作品が瞬時に固定され、「展示」が閉じる仕組みになっている。「保管」のエリアでは交錯していた鑑賞者の視線が、その部屋全体を統べるものへと変換されていくのが「展示」のエリアだと言えるだろう。逆から読むと意味が変わる倒語のような構成であり、実際のところ、「保管」のエリアでは「不在展」での個々の作品をほぼすべて逆方向から見るような仕方で作品を置くといった遊戯性も見られた。

では展示を逆向きに迎ってみるとどうだったろうか? 「不在展」においても、センテンスを読むためのルートが複数あったように、本展でも、振り返って逆向きのルートを進むことが求められていただろう。それは「展示」の間で待機する単語たちを体験するためのまたもう一つ別のルートであったに違いない。

4 おわりに

ここまで私たちは「保管」と「展示」それぞれの構成を振り返ってきたが、その中で、じっさいは「保管」を“展示”として読んできた。本展では、マンダースのいわば創造的な擬態により、「保管」は見られるものとして構成され、「展示」に挟まれて実際に展示される、という入れ子的な構造が作られている。本展は、コロナ禍に起因する、なによりも現実的な、作品の宙吊り状態に端を発したものであり、その意味では、展示＝保管＝展示と構成されたこの展覧会自体が、中間的な、「の間(in-between)」の領域に属していることと相似形をなしている。

マンダースは当初から、「かのようにの哲学を信奉している」と幾度も語ってきた^{註21}。それは一般に、虚構を虚構と知りながらそれが真であるかのように振る舞うことで有意を得るというも



図10 「保管と展示」展示風景 (2021) photo: Masaru Yanagiba



図11 「保管と展示」展示風景 (2021)



図12 「保管と展示」展示風景 (2021) photo: Masaru Yanagiba

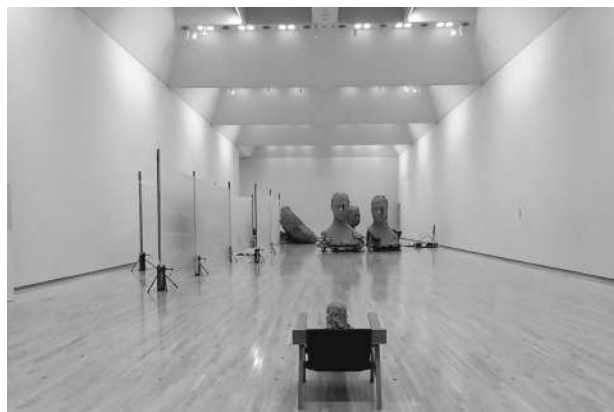


図13 「保管と展示」展示風景 (2021)

ので、必ずしも真であるわけではないが、その仮定に基づいて作られたものは実用的に機能しているとされる^{註22}。それには例えば、科学や宗教、その他の諸制度なども含まれるが、「建物としての自画像」がまさにその一つである。「想像の建物を高跳びの棒にして異なる世界に跳躍する」^{註23}ように虚構を用いるその仕事は、そうして作られる作品によってのみ開かれる世界を探求する作家の確信と言えるだろう。

本展では、この展示—保管—展示を展示するという、巧みな入れ子構造により、保管と展示を複数のレベルで混交させる“保管であり展示”が実現された。本来であればそのまま企画展を延長するか、あるいはクローズするかを選択であったところの狭間のような展示である。それは、保管であり展示であるという美術館の置かれた“現実”に対し、「想像の建物」を構成する特異な詩的言語を介しての、批評と遊戯性をともなった応答、虚と実を交えた創造的な回答であり問いかけであった^{註24}。

「不在展」を解体することで生じた本展は、「同じ作品を全く異なるように配置する」ことにより、見る者に対して、こうした虚実の重なりそのものを「保管」と「展示」のもたらす空間の差を通して、身体的に、そして思考としてスリリングに体験させるものであった。ここからは、マンダース作品の一つの核である「物を使って話す」、センテンスのもつ、終わりのない動的な可能性を窺い知ることができた。

マンダースは自身のテキストにおいて、「センテンス」という語とともに、「作品を物によって書き」、鑑賞者はそれを「読む」「読者」として表わしている^{註25}。「センテンス」は、何よりも読まれるものとしてあるだろう。マンダースが造形を志す前に詩作や小説の執筆を試みていたことに倣えば、私たち「読者」にとって、マンダースのセンテンスは、読むたびに常に今として再生される、ある種の本の在り方を想起させる。若き頃の作家が試みていたものは、「始まりも終わりもない、常に手を入れ続けるべき本」だったという^{註26}。言葉を拠点に生み出され、組み替えや重ね書き、分岐を繰り返して拡張していく彼の作品世界「建物としての自画像」は、この目指された本の似姿に見えてこないだろうか。それは、読者によって読まれるたびに常に新たに創造され、途切れなく展開する思考の未知を見せる無比のシステムだと言えるだろう^{註27}。

本展は、「不在展」からの展開を通して、作家にとって作品の組み替え—センテンス—自体が非常に豊かな、そして本質的な創造行為であることを再び示すものであった。特に「保管」では、通常とは異なる状況で実施された現状を含む様々な要素が幾重にも重ねられており、それらを構造的に「展示」で挟みこんで作家の視点を示す消失点において収斂させてみせることで、現実への批評性も含みつつマンダース固有の時間の質がもたらされていた。私たちは本展を通じて、マンダースの創造の強度と射程の広さを改めて知ることになった。それはまた、こうした困難な時期において芸術がなし得る幸運な励ましであったと思える。

付記 ホームセンターの《狐／鼠／ベルト》

マンダースの展示に関して、コロナ禍のために実現できていなかったプランがもう一つあった。作品をなるべく一般的な店に置くというプランである。これまでも作家は、活動の初期から折に触れ、いわゆるパブリックな彫刻とは別に、「記録された課題」や《狐／鼠／ベルト》をスーパーマーケットなどにそっと置き去るという行為を行ってきた^{註28}（「記録された課題」は、作品がある場所に置いてくるという課題を実際に行ったことの記録、という意味がある）。

今回は、2021年11月1日に美術館近隣のホームセンターに《狐／鼠／ベルト》を置く試みを行った〔図14〕^{註29}。感染防止の規制が緩和され、外部での作業が可能になったことが大きい。作家からは、予めの告知はせず、見る者は偶然にその場に立ち会うのがよいとされた。

ここでは、その周囲にある物との差異がどのように認識されるのか問われることになる。読みのコードが異なる空間で、それがどのように読まれるのか。実際は明らかに商品とは異なる存在の仕方をしてきたこと、そしてまた美術館における様態とは異なっていたことは確実だ。ホームセンターに置かれた《狐／鼠／ベルト》は、私たちのいわゆる日々の時間の相の中に、存在し得ない筈の時間の質や何か異質な行為の痕跡を滑り込ませた。

ところで、以前、物で書くとはどういうことか、という筆者からの問いに対し、作家は「『アーティストが狐を店に置いた』と書くより、実際に置いてきた方がいいから」と答えている。ここでもう一度、マンダースの作品／制作と本／執筆を重ね合わせるなら、私たちはこの行為に対して再び、「建物としての自画像」に通じる“虚構の作家”の姿を認めることもできるだろう^{註30}。《狐／鼠／ベルト》は、作り手の明らかな意思をもって虚実を行き来しつつ存在し、「建物としての自画像」の確からしさを伝えていた。

なお、作品群はその後、2021年11月15日をもってすべて美術館から搬出し、返却を終えた。「マーク・マンダースの不在」および「保管と展示」の展示の記録は当館HPで見ることができる。



図14 Photo: Masumi Kawamura

本展は、マーク・マンダースさんのご協力なくしては実現しないものでした。ここに記し、深い感謝を表します。作品貸与の延長を快くご許可くださったゲント市立現代美術館、ボンネファンテン美術館、そして常にあたたかいご助言とご協力を頂いた駐日オランダ王国大使館、ゼノイクス・ギャラリー、ギャラリー小柳のみなさまに御礼申し上げます。

註

作品タイトルの和訳は「マーク・マンダースの不在」展での翻訳を踏襲している。また、作家による作品コメント等は同展公式図録『マーク・マンダースの不在』HeHe, 2020に準じている(一部変更した箇所もある)。本文中で言及した出品作品の詳細は作品リスト(本誌pp. 132-133)を参照

1 2020年5月のICOMの報告書によると、感染拡大の最中、およそ95%の施設が休館を余儀なくされた。以下参照。(最終閲覧2023年1月10日)

<https://icom.museum/en/news/museums-museum-professionals-and-covid-19-survey-results/>

および

<https://icom.museum/en/news/follow-up-report-museums-covid-19/>

2 コロナ禍における美術館の試みは、それぞれのタイミングで中断や中止、見送りや延期となった事業の経緯や対応の顛末、感染症対策、美術館博物館の役割、その間に新しい展開を見せたオンラインの可能性やコレクションの活用など、ウェブや紀要等多くの報告や論考がある。身近な例では、各館担当者がその試行や雑感を直截に述べているものとして、『REAR』(リア制作室、2020年10月5日)、『ZENBI 全国美術館会議機関誌 Vol.19』(一社)全国美術館会議、2021年3月1日)、『文化資源学』(文化資源学会、2021年6月30日)など。また、2021年の美術展を概観したものとして、小林未央子「2021年の歴史学会—回顧と展望—近現代 17美術」『史学雑誌』2022年、pp.194-197などを参照。なお、特にリモートで行われた展覧会を振り返るインタビューとして本展を取り上げたものに吉田里紗「作家不在の美術館で作られた作品たち」『Jodo Journal 3』(浄土複合、2022年4月10日)がある。

3 本誌pp.37-39, 129-133参照。

4 Nickel van Duijvenboden, 'Staged Dissociation A Conversation with Mark Manders', *Mark Manders Reference Book*, Roma Publications, 2012, pp.33, 37, など

5 「建物としての自画像」をめぐる虚構的なストーリーは様々な場所で明らかにされてきた。代表的なものとして次を参照。マーク・マンダース「マーク・マンダース 作品ノート」『マーク・マンダースの不在』HeHe, 2020, pp.4-5, 90, 92。

その「建物」に住む作家については以下のように述べられている。「私にとってマーク・マンダースというアーティストは架空の人物なのです。彼は、論理的に設計され構築された世界の中で生きていく人物であり、その思考が最大の強度をもつ瞬間に停止したり、固まったりすることのできる人物です。彼は自分の行為の中に消えていく人物、常に置き去られていく建物に住んでいます。実際、建物には誰も住んではいないのです」。Cf. Marije Langelaar and Mark Manders, "It is disappointing that we seem to observe the world as through a membrane Arnhem, March 27, 2001", *Singing Sailors*, Compilation and editing Mark Manders and Roger Willem, Roma Publications, Holland and Art Gallery of York University, Toronto, p.21.

6 『マーク・マンダースの不在』HeHe, 2020所収の拙論「『マーク・マンダースの不在』からの断片」を参照。

7 《壊れた文章の部屋》(1992-1993-1994-1998)は、床に置かれた9つのオブジェや立体を、細いロープが繋いでいくインスタレーション的な作品である。ここでは、「細く長い白いロープが憂鬱で重苦しい気分になりがち見える、空間的に構成された長いセンテンスのように部屋の境界線を区切る」とされ、紐が物と物の間を緩急をもって繋いでいる。《センテンスの廊下》(1999-2003)は、およそ70の単語をもとに、それらを可能な限りに組み合わせさせて作ったセンテンス/フレーズを廊下の壁に展開した作品で、文字通り単語が素材となっている。当作によって発生したセンテンスは、また別の立体やドローイング作品として半ば自動的に(「課題」として)展開され続けている。なお、当作のもとになったものは1990年に作られた、同じ単語群と写真からなる本の作品『白と黒の情景が描かれたカラールーム』。Cf. Nickel van Duijvenboden, op.cit., pp.41-42.およびMarije Langelaar and Mark Manders, op.cit., p.37.

また、出品作品でもある《完了したセンテンス》は、完成までに幾度も手を加えられた、多様な要素からなる作品だが、その端緒には、フランツ・カフカの小説に触発されて「何かを伝えてくるような」構成を試みた物(ティーバッグ)の、「音楽的な」、「最良の配置」があるとされている。いずれもそれぞれ次を参照。マーク・マンダース、前掲書、pp.102-103, 108-109, 110-111。

8 Ibid., pp.108-109

9 フォーグルは、言語の物質性を更新するものとしてマンダースの制

作を詩作と位置づけてきた。マンダースの詩的言語を「事物のその裸の状態を表すための空っぽの場所を作ること」というその制作の目的に沿うものとし、「はるかに詩的な真の現実」の顕現をみている。Cf. Douglas Fogle, "Loving the Airien", *The Absence of Mark Manders*, Kunstverein Hannover, S.M.A.K., Kunsthaus Zurich, 2008-2009. / "The Emergence of Mark Manders", *Mark Manders Parallel Occurrences*, Aspen Art Museum, Hammer Museum, University of California, 2011. / "Pouring Concrete", *The Absence of Mark Manders*, Bonnefonten, 2020.(邦訳「具体性を流し込む」『マーク・マンダースの不在』HeHe, 2020)。また、マンダースの制作の構造と言語の構造との類似性に触れたものとして、Laura Hoptman, *Life: User's Manual*, *Mark Manders / Singing Sailors*, Art Gallery of York University, Toronto, 2002. など。

10 特に活動の初期の時点で作家自身が「百科事典」の意味について語っているものとして次を参照。'Mark Manders in conversation with Los de Mul', *SONSBEEK 93*, Snoeck-Ducaju & Zoon, 1993, pp.281-283.

11 2022年9月3日から10月15日まで開催された個展(Zeno X Gallery)に関わるインタビューでの発言。この展示では、一つの単語「Skiapodes」から派生した《すべての存在する単語の部屋(Room with All Existing Words)》が公開された。(最終閲覧2023年1月10日)

<https://ocula.com/magazine/conversations/mark-manders-my-work-is-always-totally-silent/>

12 『ジーニアス英和辞典』第4版(2006-2009)による。

13 注5に加え、《調査のため居住(建物としての自画像より最初の間取り図)》(1986)に関して述べられた、物とそれを見る者との関連についても参照のこと。『マーク・マンダースの不在』p.90。

14 「MOTコレクション たいだいま はじめまして」東京都現代美術館コレクション展示室3階でのインスタレーション(音のないスタジオ(Silent Studio)) (2019年3月29日～6月16日、7月20日～10月20日)

15 「不在展」ではおよそ一週間をかけてすべてリモートで展示を行った。おおよそ決められた位置に作品を仮置きした後、現場を見ながら置き換えや調節を重ねていくという手順もある程度確立していたこと、また、作業スタッフとの信頼関係が既に成立していたことから、同様に展示を行うことに不安はなかった。また、マンダース作品の展示について、本展のような取り組みが可能であると発案し得たのは、それが的確に置かれることで成立する彫刻作品であったことも一つの要因であった。

16 本誌pp.37-39, 129-133参照。

17 Peter Eleey, "The Denatured Museum", *Mark Manders Parallel Occurrences*, Aspen Art Museum, Hammer Museum, University of California, 2011, など。

18 本展の構成では、《舞台のアンドロイド(88%に縮小)》に付随する椅子は取り下げられ、《椅子(88%)》に変更となっている。

19 2015年6月、アンドリュウ・マークルによるインタビューでの発言。(最終閲覧2023年1月10日)

https://www.art-itsia.com/admin_ed_feature/kZv9GdYzH3hC8XOaDJTE/

20 Cf. マーク・マンダース、前掲書、p.98。「アーティストの私はタイムトラベラーであり、できるだけ多くの思考を集めて凍らせ、大きな今にしたい。アーティストとして、私は人類の歴史は私の頭の中で一つに集うと考えたい。私の頭は、言葉、人間の身振り、そして物で埋まっている」。この記述は、マンダースが「作家」として措定しているものについて述べているものである。

本展を締めくくる《椅子の上の乾いた像》に託された消失点は、この「自画像としての建物」における「作家」の視線を呼び起こすものともいえる。その視線のもとで、これらの作品が「想像の建物」のビジョンに連なるものであることが示されていると捉えることもできるだろう。

なお、マンダースのこうした「作家」像を一つの軸としてその造形思考の構造を精緻に掘り下げ、その彫刻の在り方を論じたものとして次を参照。勝保涼「彫刻とメランコリー」『武蔵野美術大学研究紀要』52号(2021年度)、2022, pp.59-70。

21 マーク・マンダース、前掲書、p.92。「私の作品は、架空の「かのような」哲学」によせる頌歌である。人は虚構を現実のように扱う。実際には虚構と知りながらそうするのが重要だと思う。

22 ロナルド・ファン・デ・ソンプルは、1994年にアントワープ現代美術館で開催されたマンダースの個展図録に寄せた論考の中で「かのような」哲学」について、マンダースがハンス・ヴァイヒンガー(Hans Vaihinger, 1852-1933)の「かのような」哲学」を参照していること論じている。Cf. Ronald Van de Sompel, "Notes on the self-portrait as a building A Floor plan of Desire", *The Absence of Mark Manders*, M HKA, 1994., 同じく次も参照。Ronald Van de Sompel, "Writing Room / Fiction Machine; Mark Manders' Self-Portrait as a Building", *Mark Manders Short Sad Thoughts*, BALTIC, 2006, p.45

23 マーク・マンダース、前掲書、p.92。

24 このようないわゆる現実との接点を持つ展示構成は、マンダースにとって初めてのことでない。2004年、メキシコシティのプログラマ・アートセンターで開催された同名のグループ展「保管と展示(Storage and Display)」がそれである。もともとはスーパーマーケットが入っていた建

物を改築したスペースで行われたこの展覧会は、空間的なイベントとしての美術の制作とその消費という議題を掘り起こそうとする試みで、スーパーマーケットと美術館・アートギャラリー双方に共通する要素「保管」と「ディスプレイ」の批評的な実践を目論んだプロジェクト型の展覧会であった。展示のための広い会場の中央に、ワイヤーでできた棚による仮設の保管庫を設け、多数の作品、機材、資料などを保管し、参加した16名の作家たちがそれらにより作品を同じ場所で制作、展示するという方式であったようだ。企画者のひとり(ディーター・ロールストラーデ)による論考では、「生産と消費から切り離したものとして完成品を展示するのではなく、美術作品そのものの生産と消費のプロセス全体を目撃し、監視する『保管と展示』は、ライブイベントであり、芸術の演技であると結論付けられるだろう」と述べられている。ここで言われている「芸術の演技」とは、“展示”のための保管であり、展示の擬態でもある点で、「かのような哲学」に通じるものかもしれない。マンダースは「生産と消費」というこの展示が意図した枠組みを再解釈しつつ「センテンス」という自身の文脈にとりこみ、読み替えることで、今回の「保管と展示」を構成したといえるだろう。なお、この展示はキュレーションの一人としてロジャー・ヴァイレム(ローマ・パブリケーションズ)が関わっていることから、マンダースもそのコンセプトを共有する位置にいたのではないだろうか。Cf. Didier Roelstraete, Roger Willems (eds.), *Storage and Display*, Roma Publications, 2004.

25 マーク・マンダース、前掲書、p.90。

26 op.cit., p.90.

27 「始まりも終わりもない本」という表現は、ホルヘ・ルイス・ボルヘスの『砂の本』に見られる(『砂の本』1975)。マンダースの作品は、これまでしばしばカフカやボルヘスのテキストと関連付けて語られてきた。Cf.マーティン・ゲルマン「飲み込まれたセンテンス マーク・マンダースとミヒャエル・ボレマンズ」『ミヒャエル・ボレマンズ マーク・マンダース ダブル・サイレンス』金沢21世紀美術館、2020、pp.144-148など。また、ボルヘスの「あらゆる角度から見た地球のあらゆる場所が交わり合うこともなく、存在している場」であるという「地下室にある〈アレフ〉」(『エル・アレフ』1949,1952)は、註20で示した、マンダースの特異なヴィジョンと共通性が指摘できる。同じく「時間の断面の一切を同時的、全体的に直感すること」として永遠の時間を語るエッセイ「永遠の歴史」(『永遠の歴史』1936)なども参照されたい。なお、『砂の本』は、マンダースの近作《すべての存在する単語の部屋》(2022)の一環として制作された架空のウィキペディアの中にも登場する。

28 初期の例として、特に実際の街中での制作・展示を目指した1993年の「ソンプーク93」を参照。「私の建物から犬がおそらく、ブラットフォーム4Bに現れることになる」。Cf. 'Mark Manders in conversation with Los de Mul', op.cit., p.126.

29 ホームセンターは、作家が以前訪れたことのある店舗が選ばれた。事前に候補となる場所を作家と共有し、決定した。

30 マンダースの作品は、こうしたメタフィクションを思わせる制作の方法論に加え、本人による作品の解説などのテキスト群や、本稿を通して見てきた「センテンス」といった複数の「書く」要素が重なり合う世界でもある。それを「読む」ための新しい読者論、受容論があらためて求められよう。

中野 詩

1 はじめに

「MOTサテライト」は、2017年春、東京都現代美術館の改修工事による休館中に始まった、5回シリーズの地域連携事業としての展覧会である。「美術館がまちに出る」をうたい、2017春「往来往来」、2017秋「むすぶ風景」、2018秋「うごきだす物語」では、清澄白河のまちなかにある空き倉庫や営業中の店舗、近隣の文化施設や関連の大学等で、展覧会やプログラムを実施した。2019「ひろがる地図」では、リニューアルオープンした美術館に拠点を移し、展示室や館内のパブリックスペース、まちなかのカフェ等で作品を展示した^{註1}。

当館の地域連携事業の目的は、「現代美術の普及・振興活動」^{註2}を通して「地域の賑わいを創出」^{註3}し、「近隣の人々に親しまれ、地域に開かれた美術館となる」^{註4}ことである。MOTサテライト展は多様なたちで実施する地域連携事業^{註5}の1つで、当館の3つの基本方針のうち[2 現代美術の普及と次世代の担い手を育む]と[3 あらゆる鑑賞者に開かれた美術館の実現]に紐づいている。具体的には「新進・若手芸術家への支援」と「創造拠点化」を通して基本方針[2]を、美術館が「地域の核としての存在」たることを通して基本方針[3]の実現を目指す^{註6}。MOTサテライト展で地域の誰とどの様に連携するかは、各回を担当する企画展の部署に所属する学芸員に一任される企画展色の強さが特徴だ^{註8}。

最後となる5回目は、2020年夏開催の東京オリンピック・パラリンピック(以下オリパラ2020)にあわせ、祝祭感溢れるテーマ「交流と発信拠点『ハイファイブ』」(和製英語のハイタッチ)のもと、実施される予定だった。ところが2020年1月、新型コロナウイルス感染症(以下新型コロナ)が発生、数か月で大流行となり、未曾有の事態は世界中の美術館にも打撃を与えた^{註9}。当館も対面事業の中止や展覧会の開幕延期に始まり、3月半ばから6月まで臨時休館、安全を期する再開準備、展覧会の再計画を余儀なくされ、美術館のニューノーマルを手探りで模索した。

本展はその様な混乱の中、会期・会場が未確定、地域住民への連絡自粛、作家への声がけ保留という条件下で企画立案された。展覧会の確定事項や要素、必須の修正事案、コロナ禍の美術館／社会の状況等を素材に、コンセプト設計・展覧会イメージ・企画内容・出品作家を同時並行で導き出し、最終的に最適解となる展覧会を目指した。本稿ではまず本展の内容を紹介する。次に本展の企画立案のための要素をコンセプトノート形式で記し、最後に今後の美術館にとっての「地域」について展望する。

2 「MOTサテライト2020 ハイファイブーこころのこえ」

2.1 コンセプト

5回目のタイトル／テーマは「ハイファイブーこころのこえ」。「ハイファイブ」とは、喜びや達成感を誰かと共有したい時に、互いの手をたたき合わせる「ハイタッチ(和製英語)」を意味する。感染症の世界的流行は、社会の様々な分断を浮き彫りにする一方、分野を越えた協働や新しいアイデアが困難を乗り越えたと励まされ、ハイファイブ感が湧く。私たちが日々、さまざまな物・人・出来事に出会い胸にいただく「こころのこえ」－それを他者と交換／交感／交歓する行為をハイファイブ、とも言えるだろう。それに至る第一歩は、まず自分とは異なる他者の「こえ」に耳を傾けてみることも知れない。また作品も作家の「こえ」である。本展では2組・4名の作家が美術館の周辺地域で「こころのこえ」に意識を向けた作品を制作し、多声的な構造の作品群を、多種多様な来館者が行き交う館内のパブリックスペース2カ所に展示した。人々がまちを散策するように鑑賞することで、美術館の中にまちの様相を擬似的に浮かび上がらせる。来場者が作家や地域の人々、そして自分のこころに耳を澄ますことで、未知の感覚や意識と巡りあう機会を目指した。

2.2 〈ワタリドリ計画〉麻生知子・武内明子《シリーズ 深川の旅》

〈ワタリドリ計画〉とは、画家の麻生知子(1982生)と武内明子(1983生)が、作品の題材と展示場所を求めて各地を旅し、その土地・展示会場ならではのテーマや表現方法を模索し展覧会を催すプロジェクトである。2009年の第1回展を皮切りに、2022年までに全国約30カ所で展覧会やワークショップを実施している。

〈ワタリドリ計画〉の協働は、それぞれ異なる表現を追求する2人の画家の画業に支えられている。麻生は日々の暮らしで自分の中に残った思い出を思い返し、そのイメージの中で何気なくも面白いと感じた一場面を上からのぞき込む構図で表す[図1]。それを体験した時の気持ちの盛り上がりを絵の具の盛りと比例させ、観る者に作品の中の世界にいるような感覚を抱かせる。描かれているモチーフや情景は明らかだが、目のモノや光景を描いてはいない。一方、武内の絵画は何が描いてあるか一言で言い表せない[図2]。それと分かるのは花・草木・鳥・蝶程度で、それ以外は不定形の色面が自由奔放に折り重なり、言

葉選びが特徴的な詩的なタイトルが添えられる。自身が感じ考えたことすべてを、一旦フィルターに通すプロセスと、何も考えないまっさらな状態でキャンパスに向かうことが信条である。麻生との共通点は五感で体験することを重視し、「自分を欺いていないか自問自答」^{註10}する制作への姿勢である。2人の協働は、美大時代に構内でよい展示場所をめぐりプレゼンテーションで勝ち取った二人展に端を発している。2人で作品を制作し展示場所を探し展示するという喜びが、今も彼らの表現の底流を成している。〈ワタリドリ計画〉の展示空間が、いつも「てんこ盛り」な祝祭感に溢れている所以である。フランス語の「活動 (projet)」が「前へ (pro) + 投げる (jet)」を意味する通り、彼らは「旅する・描く・展示する」初志を全身全霊で前へと投げ続け、人生を前へと進めていく。「骨になるまでワタリドリ」を合言葉とする協働と、生み出される作品自体が、それぞれの生を受け止め記録する媒体となっている。



図1 麻生知子《旅》 撮影：木奥恵三

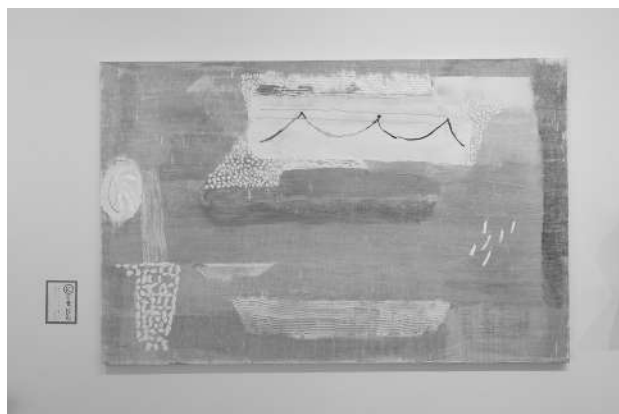


図2 武内明子《にじ雲滲む》 撮影：木奥恵三

本展のテーマ「こころのこえ」に対して、〈ワタリドリ計画〉は「自分たちが旅をたのしむこと」^{註11}と応答し、9月から10月にかけて1週間強、朝から晩まで深川界限を歩き、まちから貰った愛おしい旅の時間を作品に昇華した。自分たちの深川の旅／作品を美術館にお土産の様に持ち帰り、作品鑑賞をした来館者がまた別の深川の旅に出ることを思い描いた。

IFミュージアムショップ横のホワイトエの壁面には、麻生と武内が個々に制作した大小の油彩画を中心に、平面性が強い陶立

体[図3]、ドローイングのように制作した木彫[図4]、旅の様子が分かる映像作品や《ワタリドリ通信 東京都現代美術館深川特大号》[図5]が展示され、2人が旅した深川の情景を浮かび上がらせる。来場者は、映像から流れる軽快なテンポのオリジナルソングをBGMに、壁面全面に点在する作品群と読み札を模した手描きのキャプションに、目線を移動させながらゆっくり歩く。この界限の住人が家の前に鉢植えを並べる様に、膝下位置に展示された鉢植えの絵画を屈んで眺め、2人が船上から幾つもの橋を遠くに見送った様に、天井近くに展示された複数の橋の陶作品を見上げ、作家に視点を重ねて深川界限の旅をする。



図3 麻生知子《お参り》 撮影：木奥恵三



図4 武内明子《「あ」から「ん」の旅 (あ・清洲橋) (ん・現代美術館)》 撮影：木奥恵三



図5 〈ワタリドリ計画〉麻生知子・武内明子《ワタリドリ通信 東京都現代美術館深川特大号》 撮影：木奥恵三

46枚の《旅の手彩色絵葉書》[図6]は、セルフタイマーで撮影した白黒写真に油絵具で彩色されたセピア色の古写真の趣で、すべての写真にマスクを着用した2人が写りこむ。通常の手彩色絵葉書は横長の構図だが、今回は絵葉書からカルタの絵札を作る計画があり、また横広りの少ない街中では縦長構図の撮影が好都合だったという。撮影した絵札候補は約150種、2人は旅の道すがら、印象に残った体験や景色について話し合い、読み札に相応しい言葉を模索する。リアルな気持ちを自然に表せた読み札と絵札46組を厳選して《手彩色深川旅カルタ》[図7]に仕上げ、ガラス壁全面に展示した大型の読み札には、より砕けた「こえ」を発する2人の線画が添えられた[図8]。《ワタリドリ計画深川旅カルタあしどり地図》[図9]には、カルタの撮影場所のほか食べた物や宿泊地も記され、彼らの旅の足どりがうかがえた。



図6 〈ワタリドリ計画〉麻生知子・武内明子《旅の手彩色絵葉書》 撮影：木奥恵三



図7 〈ワタリドリ計画〉麻生知子・武内明子《手彩色深川旅カルタ》 撮影：木奥恵三



図8 〈ワタリドリ計画〉麻生知子・武内明子《手彩色深川旅カルタ・と》 撮影：木奥恵三

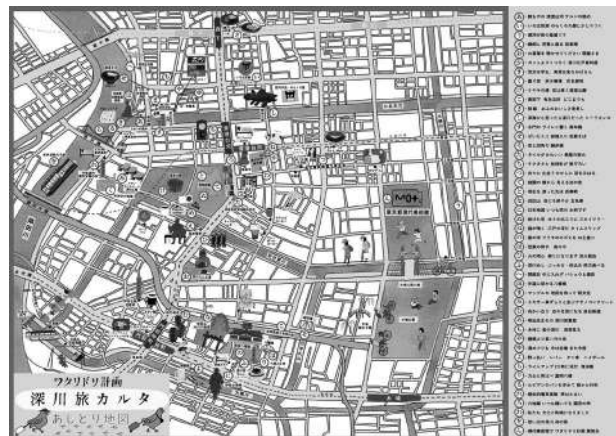


図9 〈ワタリドリ計画〉麻生知子・武内明子《ワタリドリ計画深川旅カルタ足どり地図》

B1F、美術図書室前の情報コーナーに設えた展示空間では、インスタレーション《手彩色深川カルタ》[図10]が出迎える。2羽の青いワタリドリ模様のこたつ布団がかかる座卓の上に、1Fの大型カルタ作品を一般的なカルタのサイズで複製した絵札が一面に並べられ、人と集うことが難しいコロナ禍、こたつを囲む団らんの時間を心待ちにする思いが託された。背後の壁面には、過去12年間で訪れた旅先を記した日本地図と、定番の横長サイズの特選手彩色絵葉書50点が展示され、来場者は青い鳥がカルタを読み上げるモニター映像の声を聴きながらワタリドリ計画とともに過去の“飛来地”へと旅した。



図10 〈ワタリドリ計画〉麻生知子・武内明子《手彩色深川旅カルタ》 撮影：木奥恵三

2021年12月、新型コロナウイルスの感染者数が急増し、本展は翌年1月上旬から約1ヶ月間の2回目の緊急事態宣言下で行われた。人の流れを生む広報物・美術館とまちの行き来を促す地図付き「ワタリドリ計画の深川旅のしおり」・撮影場所の目印となるステッカー^{註12}の配布揭示の自粛と引き換えに、開幕にこぎつけた。複製化した通常サイズのカルタセット「ワタリドリ計画深川旅カルタ」[図11]は、展覧会終了後、カルタ被写体協力先[図12]と、江東区役所地域振興部を通して深川地域の児童福祉施設、小学校、高齢者・障害者施設等に届けられた。



図11 《手彩色深川旅カルタ》を通常サイズに複製化した「ワタリドリ計画深川旅カルタ」 撮影：中野詩



図12 「ワタリドリ計画深川旅カルタ」被写体協力先の深川江戸資料館 撮影：中野詩

2.3 高橋琢哉+松山真也 《雷が船と鯀の夢を見た話》 《彼女はしゃべるように引き算をする》

作曲家/音楽プロデューサーの高橋琢哉(1975生)は、環境音楽やフリージャズに影響を受け、ギターやエレクトロニクスによる即興演奏を中心に音楽活動を開始。舞踏家田中泷の公演の音楽担当とLive Space plan-Bの運営に携わった後、映像作品への楽曲提供、展覧会の音響演出等を手がける。音楽を人々の内面や心と自然の間を往来し相互に翻訳するための回路と捉え、脱形式の音楽を探求する。デザイナー/エンジニアの松山真也(1978生)は工学とデザインの教育を受け、「便利さではなく人を幸せにする^{註13}」デジタル技術を追求め、双方向的なアプローチを主にアナログな質感を大切にしたものづくりを心がけている。水やテクノロジーを用いた自身の作品制作のほか、他の作家の技術面のサポートなど、様々な領域の専門家・職人と協働してプロダクトや作品を制作し、人が心地よく感じる鑑賞・参加体験の提供を目指している。2人は自主企画の作品を制作する異業種のクリエイター複数名で結成したコレクティブの一員としてプロダクトの制作、賃貸マンション内に瞑想空間としてのインスタレーションの制作、展覧会の音響演出等で協働してきた。

1Fホワイエのインスタレーション《雷が船と鯀の夢を見た話》

[図13]は、古くから清澄白河を含む深川界限の人々の暮らしの中心を担い、水辺の風景を作り出してきた小名木川流域の調査を元に制作された。2人は、深川の水網と住人との間で育まれた関係性や、個々の物語/ナラティブをテーマに、古写真や映像など様々なイメージを収集する中で、自然と深川の昔の情景を心のうちに思い描くようになったと言う。



図13 高橋琢哉+松山真也《雷が船と鯀の夢を見た話》 撮影：木奥恵三

会場には、昭和初期の電車の駅の木製ベンチ、木製の和船の櫓、変形直方体の黒い水盤、木製スツール、スピーカーが点在している。ベンチから10時半方向に建つ艶消しの黒い壁面に古い格子戸と大ガラスの入った木戸が並置され、建具越しに縦長の大型モニターがのぞく。モニターにはいつか誰かが見たかも知れない風景や物語の断片—川の波紋、葉がさざめく森、船の航跡、夕暮れのまち灯り、流木が横たわる砂浜、昔の深川の古写真—が写し出される[図14]。時に動画の一部が幕引きの様に黒く覆われ、焦点を定めさせない。映像は黒い水盤の水面に映り込み、ときどき大小の波紋があらわれる[図15]。波紋を眼にした鑑賞者は、天井から水が落ちたのかと水盤の上の天井と水面を交互に見やり、たたずむ。鳥のさえずり声、波打ち際の波音、車が行き交う雑踏、低音・高音の楽器音が会場に響くが、映像との関係性はない。すべての映像・波紋・音のピースは、来場者が点在する物を見ながら動くことによって、会場内に仕込まれたセンサーが反応して生成される。鑑賞者は同時多発的に起きる映像・波紋・音の絶え間ない変化の中に身を浸し、「今、ここ」にいる自分の内側に起こる意識や感覚に身を委ねる。それは私たちがまちを歩く時、その場所が持つ有形無形の記憶に意識的に/無意識に会い、心の内に何かが立ちあらわれては消えていく感覚ともよく似ている。



図14 夕暮れの川やさざめく木々の映像が水盤に映る 撮影：木奥恵三



図15 来場者の動作に反応して波紋があらわれる水盤 撮影：木奥恵三

2人は鑑賞者の頭の中で起こる現象や、多様な解釈が生まれる環境を作品と考えている。今回は脳科学の概念を引き、鑑賞者のメタファー思考^{註14}をクロスモーダル^{註15}に誘発することを目指した。来場者の無意識下にある感覚を揺さぶり、個々の感情や思い出を引き出すために、映像・音・身体運動を用いた言語外のコミュニケーション装置としてのインスタレーションともなることを図った。それが機能するために、音・映像・写真の生成は故意に「飛躍」「脈絡のなさ」含みでデザインされ、来場者の視覚と聴覚に引っ掛かりを作る。会場の様々な質感の物も同様の考えで選定・設置された。

B1Fの《彼女はしゃべるように引き算をする》[図16]は、1Fの作品と同じコンセプトで制作された文字ヴァージョンの作品である。壁面の縦型と横型2つの黒い電光掲示板には、深川の調

査を通して書いた2つの物語が表示されている。速さと大きさを違った数文字の言葉で物語が流れていくため、鑑賞者は知覚できた幾つかの文字や単語を手がかりに、個々に異なる情景や物語を思い浮かべることになる。それは1つの物語が、時と場の状況に応じて他者に多様な解釈をされ、解釈の数だけ物語が存在するような、私たちの心が作り出す社会そのものを表しているのかも知れない。



図16 高橋琢哉+松山真也《彼女はしゃべるように引き算をする》
撮影：木奥恵三

3 企画立案のための要素

コロナ禍、会期・会場未確定、作家への声かけ自粛の状況で企画立案するにあたり、確定している条件・必須の修正事項・当館とまちの関係・企画者の立ち位置・コロナ禍の状況等の要素を素材に、コンセプト・展覧会イメージ・企画内容・出品作家を導いた。以下、主たる8つの要素をコンセプトノート形式で記す。

3.1 深川界隈の調査

地域に対する姿勢を考えるため、まずまちについて学ぶ^{註16}。16世紀後半、海の埋立て開始時に「深川村」誕生。17世紀半ば、江戸中央より材木置場・寺社が移り、人が流入、深川八幡祭り(富岡八幡宮)、人気の行楽地に。木場は1950年代まで発展、70～80年代に新木場に移転。まちの急激な変化は明治期、軽・重工業の急激な発展により拡大した一大工業地帯に隣接するため大空襲を受け、戦後は降灰、煤・煙害、地盤沈下、60～70年代の水質汚染・ごみ処分場問題と、長年、環境問題と闘う。ハレとケのコントラストが強く、人の熱量があり、今なお、まちとして変化の只中にある。当館は1995年、この地に開館。

3.2 当館と地域の関係の変遷

1995年の開館当初、事業を通じて地域にどの様に関わり働きかけるかという発想・体制は殆どなかった^{註17}。1998年、教育普及事業で作家を介して初めてまちに出て^{註18}、以降、学校教育を入

口とした地域に向けての教育普及活動は定着している^{註19}。開館数年後から、地元町会に深川八幡祭りで美術館広場を貸出し、地元商店街主催「かかしコンクール」に協力。2001年「水辺のモダン—江東・墨田の美術」展で初めて地域に目を向ける。発案の動機は、東京都美術館から引き継いだ近代美術作品も含むコレクションの活用と、深川という下町の気風や祭文化に馴染みのない職員が地域を知るためであった^{註20}。明治以後の隅田川とその東部地域に関する作品や資料を展示し、作品の関連地を記した江東区周辺の地図を掲載した。以降、教育普及と企画展の担当者が、個々に地域との関係を育み、2015年「未見の星座〈コンステレーション〉—つながり/発見のプラクティス」展で地域と繋がる意志が明示される。美術館で地域を題材にした作品が展示され、館外では前出の商店街との関係性の中で、複数の関連企画「地域とつながるプログラム」を実施。来場者はマップを手に商店街に点在する作品を辿り、美術館で見た作品に関係するスポットを巡るなど、美術館と近隣地域との関係性が可視化された。2017年からの5回連続の地域連携事業「MOTサテライト」展で、積み上げてきた点がようやく線になった。

3.3 清澄白河から深川界隈へ

新型コロナで春の花まつり、夏の小名木川の川せがき灯籠流しが中止。関東大震災や東京大空襲の慰霊供養ができない。3年に一度の富岡八幡宮と深川神明宮の例大祭も中止。暮らしのリズムが祭りとともにある住人の気は沈む。観光客が減少し人通り少なく沈黙するまち。ハレの場の消失によりケの日々が際立つ。まちでは「深川」の名称が目につき、「深川人」の旧住民と「清澄白河」に馴染みがある新住民が共存する^{註21}。地域を「清澄白河」と考えた当館も新住民だ。今回のテーマが「交流と発信拠点ハイファイブ」のため、エリアを清澄白河から深川界隈へと広げよう。祭りが住人の心の拠り所のため、北を深川神明宮、南を富岡八幡宮、東は大横川、西は隅田川まで^{註22}。

3.4 コロナ禍の地域連携事業に相応しい展覧会のキュレーションとは？

コロナ禍で「地域に開かれた美術館」を目指す時、どのような姿勢のキュレーションが適切か。原点に立ち返る。語源辞典ではcuration/curator/curateの語源はcure、その元はcare, attention, treatment。美術館や展覧会の文脈で使う動詞curateは、14世紀後半から使われるcuration/curatorの逆成語。15世紀初頭、現在の意味に近い「展示場所を担当する人」の前に、まず「何かのケアや管理をする人」が居て、ここに立ち返る必要を感じる^{註23}。東日本大震災の折、勤務先の文化施設で人々へ物理的・心理的な配慮をした経験を思い出す^{註24}。コロナ禍では同様に皆が被災している。そもそも美術館は、作品・作家・来館者の対応、空間・空

調・照明の管理保全など、常時、全方位をケアし続ける機関だ。配慮、心遣い、注意を払う—その美術館が本来持つケアの姿勢を、コロナ禍の美術館は地域に向けられないか。人が集う事業ができず、人々を受け入れる展覧会をどの様に実現できるか。強いストレスを跳ね返す回復力(emotional resilience)を養うために、人は自尊感情(self-esteem)と自己効力感(self-efficacy)が必要とする。自尊感情とは自分の存在に価値があると思える感覚、自己効力感とはある行動を自分ならできる筈と思える感覚である^{註25}。来館者が思いを言葉に表し、その場で可視化・データ保存され、他の来館者にシェアされる参加型の仕掛けをパブリックスペースに設置し、その2つの感情を支えられないか。

3.5 筆者の立ち位置

アートを介した活動に携わる時、自身の立場と切実さを考える。今回、深川界隈の美術館に勤める私／学芸員は、「新型コロナで地域の賑わいを作れない中、地域にひらかれた美術館を目指す」という切実さがある。これまで筆者は、美術・教育・まちづくり・福祉等の領域の人々が協働し、美術館や文化施設を含むまちなかで行うプロジェクトに携わってきた^{註26}。関係者は地域の一員という自覚を持ち、プロジェクトの目的とは別に、各人・各組織、異なる参加の動機や目的があった。場所だけでなくその土地の人に向き合う必要があることは、作家との協働から学んだ^{註27}。この経験から、筆者は地域の文化は当該地域の人を中心に育てるものと考えている^{註28}。就職して数ヶ月の“まちの新参者”として調査する中、住民の記憶を頼りに作った昭和10年頃の商店街の地図^{註29}に、今はない祖父母の店を見つける。深川は祖父母が店を営み、家族と暮らし、義理の大叔父が東京大空襲で命を落とした場所。勤務地が突然、家族史の一部となり、仕事上の担当事業とまちとが急にわたくしごとになる。

3.6 ハイファイブの再解釈と「こころのこえ」

オリバラの延期、非対面の推奨、双方向・体験型・ハンズオン
の展示自粛の中、感染拡大が予想される冬の展覧会タイトルに「ハイファイブ」は不適當だが、既に告知が済み変更不可。そこでハイファイブを再解釈し、コンセプトに通じる別の言葉を添え、祝祭感・接触感を抑える。新たに添える言葉は「こころのこえ」、Our Envisioned Voices。“Our”は作家、住民、来館者等、美術館を美術館たらしめるコミュニティすべて。作品の制作から鑑賞まであらゆる感覚を使うため、視覚のenvision(思い描く、心の中に見られる)に聴覚のvoicesを合わせる。普段は表にあらわれず消えていく他者の声／思いを可視化し、気に留めることから始める。voices「こえ」は人の存在の比喩。ハイファイブできるのは、声に出さなくても相手の想いを互いに察知できる類のチームワークが成就した時。そこに至る第一歩として、まず他者のこえを傾聴する。

3.7 パブリックスペースについての考察

展示室にいる人は、作品鑑賞という目的を持ち、看視員に見守られ、掲示物に注意を払い、順路表示に従い、動作を制御する。一方、パブリックスペースにいる人は、目的も動作も様々で、まちゆく人の様である。彼らが主たる鑑賞者になる展覧会は、その存在込みで齟齬が生じないコンセプトと企画内容にしよう。ソーシャル・ディスタンスの今、順路から解放され、通りすがりで、どこから鑑賞を始めても成立する展覧会とはどのような内容か？建築に目を移す。細長いエントランスホール両脇の三角形の連続体は大橋のトラス構造を模し、その階下には広い水面を有する「石と水のプロムナード」がある。この空間は「木場の記念公園の一角に美術館を組み込んだ一体的環境づくり」を念頭に、「公園を美術館 の下の方まで入り込ませ」る様に設計された^{註30}。つまり当館は設計段階から周辺地域のイメージが取り込まれ、ホールの鈴木昭男の作品《点 音(おとだて)》の鳥がさえぎり、館の内外の隔たりのなさが特徴と言える。当館のこれまでのパブリックスペースの使用方法は主に5つに分類できる：①B2Fの教育棟の活動を伝える目的の成果展示②企画展示室の延長として作品・関連資料を展示③空間にあわせた新作制作・展示④地域連携を念頭にした企画展での①+②の複合⑤企画展の関連事業のパフォーマンス会場。作品展示に始まり生身の人間の動作を受け入れてきた変遷が分かる。次の段階として、当館はパブリックスペースを行き交う来館者の動作を受け入れる場となれるか？

3.8 意識を引継ぐー来館者の「こえ」

連続の地域連携事業のため、前回の本質の一部を引継ぎ発展させることが肝要と思われる。前回の「コミュニティの別を問わず個人のあり方に焦点をあてる意識」^{註31}と、前任者からの「多様な来館者が楽しめる参加型のしかけ」のアイデアを継ぐ。過去の本事業は主に当館から住人に働きかけ協力を得て、ともに地域の賑わいを創出してきた。社会学者Sherry R.Amsteinが提唱する住民参加の概念「住民参加の梯子」[図17]に則れば、既に館からの「Informing(情報提供)」は行い、次の段階は相手からの「Consultation(意見聴取・相談)」である^{註32}。住人を含む来館者がまちや美術館について感じ・考えた「こえ」を残し、可視化し、データ保存し、再度見ることができる、触る体験型作品の可能性を思案する。コロナ禍でハンズオンを全面禁止にするのではなく、公共物を安全に共有する公衆衛生の学びにもなるだろう。2000年夏、開催中の「こども展」^{註33}の参加型のアート&テクノロジー作品や安全に徹底配慮した展示法に学びを得て、同領域の作家やデザイナーの表現や素材に胸を借りることに決める。

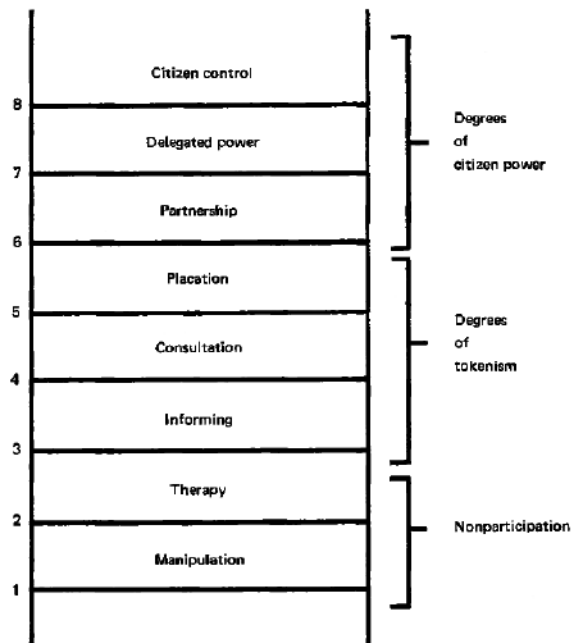


図17 住民参加の梯子 Eight Rungs on a Ladder of Citizen Participation by Sherry R.Amstein

3.9 展覧会のイメージ・コンセプト

以上の要素から導いた展覧会のイメージは、館内の複数のパブリックスペースに小さな清澄白河～深川界限を作り、まちなかの人の存在を来場者が残す「こえ」或いは来場者であらわし、館内にまちの様相を浮かび上がらせる、というもの。通りすがりの人が、動線を気にせず、まち歩きのように作品を鑑賞する。道端の花に足を止め、川面で佇み、人と自分の「こえ」を感じて自身が還元されるーこのような展覧会が、コロナ禍にパブリックスペースで行う地域連携を目的とする展覧会として可能ではないか。並行して冒頭のコンセプトワークと、候補となる出品作家の調査検討を行った。[図18, 19]



図18 1階ホワイエ 会場風景 撮影：木奥恵三



図19 地下1階情報コーナー 会場風景 撮影：木奥恵三

4 美術館と「地域」の今後

美術館にとって「地域」とはどのようなものかを考える。1つ目は地縁社会としてのつながりである。地域連携事業の目的の1つ「地域の賑わいの創出」は、最寄りの商店街や町会とも利害が一致する。今秋、地元町会は初めて美術館に直接働きかけ、いつもは祭りで使う美術館広場で、町会主催のイベントを試みた。「町会のイベントを町内にある美術館でやるのが大事」^{註34}で「この美術館は自分の庭だと思ってる」^{註35}からこその動きだ。「お互いの活動を補完しながらさ、やっていくってことだよな」^{註36}。自分の居場所で「活動をつなげてくのが大事」^{註37}なのは、美術館も同様である。また、まちの若い世代の自発的な活動も広がりつつある。2つ目は、地域住民も含めた美術館の来館者である。「ここ／美術館に来た」という共通のアイデンティティを持つ流動的な束の間のコミュニティが、絶えず生まれている状況に対して、事業の枠を越え、美術館として緩やかで恒常的な働きかけができるのではないだろうか。コロナ禍で定着したオンライン上のコミュニケーションの場も、距離や時間といった物理的な制約から解かれて、美術館の新たな地域／コミュニティとなり得るだろう。3つ目は、当館を含む東京都歴史文化財団の11の文化施設である。美術・音楽・演劇・歴史と多岐にわたる文化施設を運営する当財団は、美術館だけでも工芸からメディアアートまで幅広い専門領域の学芸員を擁する。美術

館同士は他館のコレクションの展示や広報活動での連携は見られるが、分野を横断する連携事業が可能ではなかろうか。国際博物館会議とユネスコは、コロナ感染拡大初期から機関を越えた協働の重要性に言及している^{註38}。そして、その地域／コミュニティにどのような姿勢で向き合うか、「美術館としての考え方」を組織内で共有し、継承・更新していく必要があるだろう。

本展が開幕した頃、心に残った他館の仕事がある。その展示会は市民や来場者から寄せられる声で、約9カ月間、徐々に形作られていく参加型のものであった^{註39}。普段、美術館を訪れない人も視野に入れ、それぞれ異なる関わり方と深度で「私たちの美術館」という気持ちを抱いて頂きつつ、美術館にとっても地域住民も含む「パブリック」に耳を傾け、パブリックとは何かを考える機会としていた。美術館が人々のサード・プレイスとして機能していたことが想像できる。あるいは隣国のキュレーターは、コロナ禍に美術館の来し方を振り返り自問する：「展示会が、美術館が、他者が話せるように沈黙する空間、傾聴の空間になることは可能だろうか？」^{註40}。そして美術館は人生の中で不足する「ケアと配慮」を満たす空間になり得ることを展望する。筆者が兼ねてより抱いてきた美術館や美術に対する想いに出会い、心強さを覚える。

美術評論家の故・大島清次は、美術における地域性(個性)と国際性(普遍性)とが対立概念と考える風潮に対して、「自分の本来の個性に徹すれば徹するほど、逆に普遍性を獲得して、自ら国際的」になると述べる^{註41}。美術館や美術は社会の中でどの様にあればよいか、自身の「こころのこえ」に耳を傾けること。そして「同時に断絶していて連帯している」^{註42}矛盾をも引き受けていくこと。そのような1人ひとりの姿勢が、今後の美術館と「地域／コミュニティ」とが共に生きる社会を形づくるのではないだろうか。

註

1. 過去の企画詳細について、MOTサテライト2017春「往来往来」は『東京都現代美術館研究紀要20号』、2017秋「むすぶ風景」、2018秋「うごきだす物語」は同21-22号、2019「ひろがる地図」は同23号を参照のこと。https://www.mot-art-museum.jp/aboutus/annual/
2. 『東京都現代美術館平成29-38年度指定管理者提案書類(事業計画書)』東京都現代美術館、2016年5月、pp. 8
3. 「MOTサテライト5年間の概要と展開(計画書)」東京都現代美術館、2017年12月12日
4. 前掲註2、pp.48
5. その他の地域連携事業として、開館数年後から美術館の建つ江東区三好4丁目町会に富岡八幡宮例大祭やイベント時に美術館前広場を無料貸し出し、最寄りの深川資料館通り商店街主催イベント「かかしコンクール」に施設貸出し・美術館賞の審査協力。同商店街にバナー・ポスター掲出、区民祭りへの教育普及ブースの出店等があげられる。
6. 『東京都現代美術館活動記録 1995→2016』東京都歴史文化財団東京都現代美術館編、東京都歴史文化財団東京都現代美術館、2018年12月、pp.5
7. 前掲註2、pp.12
8. 当館学芸員丹羽晴美・森千花・藪前知子へのヒアリングより、2020年8月3日
9. 2020年5月、ユネスコとICOM(国際博物館会議)は新型コ

- ロナの影響で世界のミュージアムの90%が休館と発表した。
 “Museums, museum professionals and COVID-19: ICOM and UNESCO release their full reports” <https://icom.museum/en/news/museums-museum-professionals-and-covid-19-survey-results/>, ICOM, May 26 2020
10. 〈ワタリドリ計画〉麻生知子・武内明子へのインタビューより、2020年9月10日
11. 出品作品の〈ワタリドリ計画〉麻生知子・武内明子、ワタリドリ通信《ワタリドリ通信東京都現代美術館深川特大号》(2020年)より
12. 「ワタリドリ計画の深川旅のしおり」・撮影場所の目印となるステッカーの画像は『2021年度 東京都現代美術館年報・研究紀要 第24号』2022年3月、pp.29、本稿の作品・展示会場カラー画像は同pp.30-31に掲載
13. 松山真也へのインタビューより、2020年9月6日
14. 「メタファー思考」とは、脳科学や人類学の世界の概念で、人類が対象物の名称や個別の意味を認知する前の段階で、言語的には脈絡のない複数のイメージを結びつけて外界を認知し、その脳の働き自体が、人が世界を認識し思考する合理的な活動の根底にあると捉える考え方。メタファー思考を理解するために右記を参照した：瀬戸賢一『メタファー思考』講談社、1995年4月17日、池内慈朗『芸術的思考におけるシンボル・システム理論とアフォーダンス理論からの「感性」の解釈の試み—イメージスキーマからみたメタファー概念とプロジェクト・ゼロの美術教育における視座—』美術科教育学会、30巻、2009年、pp.65-79
15. 「クロスモーダル」とは、五感の間には差がなく、聴覚と視覚など異なる感覚が互いに影響・補完し合い、物事を認知・解釈するという脳科学の世界の概念。クロスモーダルを理解するために右記を参照した。岡嶋克典「視覚情報によって誘発されるクロスモーダル効果」、特集クロスモーダルインターフェース、『映像情報メディア学会誌』72巻1号、2018年、pp.8-11
16. 『江東区のあゆみ—江戸から令和—』江東区政策経営部広報広聴課、2020年3月31日
17. 当館準備室時代の1993年から2003年まで在籍した学芸員塩田純一へのインタビューより、2022年2月2日
18. 「フローティング・ポイント—山出淳也と古い町に住む人々とのプロジェクト」1998年2月9日～27日滞在制作、3月31日～4月26日作品展示。
19. 前掲註6、pp.222
20. 前掲註17
21. MOTサテライト アーカイブ調査員「2 地域へのまなざしとふるまい」『アート アーカイブ MOTサテライト2017春』小澤慶介、兼松芽永編、2018年3月20日、pp.29-30
22. 前掲註21、兼松芽永「序 清澄白河／深川はどこか」pp.9-10
23. curation, curator, curate, cure, careの意味を整理するために語源辞典Online Etymology Dictionary <https://www.etymonline.com/>と Dictionary by Merriam-Webster <https://www.merriam-webster.com/>を使用した。「展示場所を担当する人」=“one in charge of a museum, zoo, or other place of exhibit”、「何かのケアや管理をする人」=“a guardian one who has the care and superintendence of something”
24. 2011年3月11日の大地震により急遽、勤務先の水戸芸術館が緊急避難先に指定され、学芸員は数日間、被災者のケアにあたった。再開に向けて現代美術センターは時宜に見合った展覧会を職員全員で企画し、センターの活動の原点に立ち返るコンセプトと内容の展覧会を実施した。
25. 様々な種類の精神疾患を抱えた方や認知症の方とその介護者を対象にクリエイティブ・アクティビティを提供し一定の成果を上げているチャリティー RT Projects (Durham, UK)の共同創業者で作家のBeano氏、Emma Beattie氏へのインタビューより、2017年7月
26. 筆者が携わった主たるアートプロジェクトは「谷中芸展」(1998年)、「時の蘇生・柿の木プロジェクト」(1999年-)、「アートプロジェクト検見川送信所2001—滞が見えるよ」(2001年、千葉大学大学院教育学研究科芸術学研究室・長田謙一)、「せたがやdeかえっこバザール」(2008年)、「きむらとしろうじんじん 野点in三茶」(2009年)等。
27. 中野詩「生をつなぐ:『時の蘇生』柿の木プロジェクトがひらくアートの次元」『美術科教育学会誌』24巻、2003年3月31日、pp.237-249、中野詩「『プロジェクト型のアート』の教育的意義と可能性について:藤浩志のOS表現「かえっこ」をめぐる一考察」『美術科教育学会誌』25巻、2004年3月31日、pp.299-317
28. 中野詩『ART PROJECT検見川送信所2001—滞が見えるよ』ドキュメント』千葉大学大学院教育学研究科芸術学研究室、2003年3月31日、pp.24
29. 昭和10年頃の深川区役所通り(地図)、篠田實『戦前の深川区役所通りの夜店』『しらかわ 白河一丁目町会50周年記念誌』東京都江東区白河一丁目町会、1999年11月13日、pp.47
30. 柳澤孝彦×古谷誠章「“現場の哲学”を重視すべきだ。特集2 | [対談]時代を導く人—3」『INAX REPORT/181』2010年1月、pp.22-39
31. 八巻香澄「まちを知るということの再考—『MOTサテライト2019 ひろがる地図』」『2020年度 東京都現代美術館年報・研究紀要 第23号』2021年3月、pp.82
32. Sherry R. Arnstein, “A Ladder Of Citizen Participation”, Journal of the American Institute of Planners, Issue 4, Volume 35, 1969, pp.216-224
33. 「おさなごころを、きみに」展(2020年7月18日～9月27日)は、メディアテクノロジーを用いた「複製可能芸術」の作品群であったため、コロナ禍でも子ども対象のハンズオン・参加型作品の鑑賞の早期実現を可能にした。
34. 江東区三好4丁目町会青年部吉地寛之輔氏へのインタビューより、2022年10月23日
35. 江東区三好4丁目町会会長田平利光氏へのインタビューより、2022年10月23日
36. 深川資料館通り商店街協同組合理事長分部登志弘氏へのインタビューより、2022年10月29日
37. 前掲註35
38. 前掲註9
39. 「私たちの、私たちによる、私たちのための美術館」展(2020年7月18日～2021年3月21日)、金沢21世紀美術館デザインギャラリー
40. キム・ヘジュ「あとがきのあと:ともにひとりで」、田中功起著『リフレクティブ・ノート(選集)』アート・ソング・センター、美術出版社、2021年10月31日
41. 大島清次「地域性と国際性と—坂本善三の場合—」『坂本善三展:沈黙の叙情、この日本的な心のかたち』、練馬区立美術館・熊本県立美術館編、朝日新聞社、1997年10月
42. 前掲註41、pp.10

Abstracts

Summary of the history and studies on Takamasa Yosizaka and the Japan Pavilion for Venice Biennale

Yoshitaro INAMI

The Japan Pavilion for Venice Biennale, completed in 1956, is the only overseas building designed by architect Takamasa Yosizaka and is one of his masterpieces. The Japan Pavilion was strongly promoted by the Japanese Government and the Ministry of Foreign Affairs, Kokusai Bunka Shinkokai (now The Japan Foundation) and the Japan Artists' Federation, as a cultural policy necessity “for the introduction of Japanese art and for the acquisition of international status”. However, it is not widely known that the construction of the Japan Pavilion was not possible without a donation from businessman

Shojiro Ishibashi, as raising funds was an obstacle to the project. It is also unclear why the then fledgling architect Takamasa Yosizaka was selected as the architect. This essay will rearrange the history of the construction of the building based on the documents and examine the background and circumstances that led to the selection of Yosizaka as the architect.

Memorandum on holding ‘Special exhibit: Mark Manders, Storage and Display’ during the COVID-19 pandemic

Yoshimi CHINZEI

In this writing, I discuss the special exhibition of the MOT Collection “Special exhibit: Mark Manders, Storage and Display” held from July 17 to October 17, 2021.

Employing a diverse group of works including furniture, objects, texts, poems, and publications, Mark Manders (1968-) has endlessly developed a project he calls “Self-Portrait as a Building.” The works are distinguished by how they are deliberately given an appearance obscuring their time, place, and sometimes their period of production. Manders is widely known for imparting to viewers an uncanny physical sensation of frozen time through his combinations and layouts of the works. Configured by the artist himself, the exhibition “The Absence of Mark Manders” (March 20-June 22, 2020) held at this museum in 2020 fully conveyed those attributes. Its run, however, was unavoidably cut short due to the COVID-19 pandemic.

In the wake of the shortened exhibition, a restart was made,

and the exhibition “Storage and Display” was planned and held in haste, moreover under deteriorating transport conditions. Amid the COVID-19 outbreak, which had been declared a pandemic in March 2020, art exhibitions throughout the world were also being canceled, postponed, or held for shortened periods. Numerous art museum personnel have recorded and shared their struggles and concerns in dealing with the epidemic. This writing, undertaken in that connection, records and reports the circumstances and details of our actions in holding this exhibition under different conditions from usual. Furthermore, although the exhibition featured nearly the same works previously exhibited, they were reconfigured under the artist’s direction to express an entirely different concept. I therefore review the configuration employed and shed light on the world that Manders evoked in his combination and layout of the works, and consider the meaning and nature of the exhibition.

Uta NAKANO

“MOT Satellite” is a series of five exhibitions launched in 2017 as a regional collaboration project. Its aims are to impart new energy to its region through the dissemination and promotion of contemporary art, enhance familiarity with the museum among people, including those in the neighborhood, and to become a museum open to its community.

The 5th *MOT Satellite 2020 High Five - Our Envisioned Voices* likened our daily encounters with people, things, and occurrences and our sharing of our “envisioned voices” to a high five. Listening well to the “envisioned voices” of others is the first step in making this happen. The artists, attuning themselves to “our envisioned voices” in the district surrounding the museum, created artworks that induced viewers to listen well to others’ “envisioned voices” different from our own.

Wataridori Keikaku, the name of project in which painters Tomoko Aso and Akiko Takeuchi traveled around the Fukagawa area, which includes Kiyosumi-shirakawa, and captured the scenes and experiences that struck them along the way, in paintings, ceramics, karuta (Japanese playing cards), and various other artworks. Takuya Takahashi + Shinya Matsuyama, taking human relationships with rivers and people’s personal stories/narratives as subject matter, sought to evoke visitors’ memories and feelings by means of an installation in which visuals, sounds, and water commingled

in response to people’s movements. Displayed in two public spaces in the museum, the works brought the museum’s surrounding neighborhoods to mind, artificially, inside the museum. Visitors gave an ear to their own and others’ “voices,” and a place of encounters with new sensations and perceptions was created.

Due to the coronavirus pandemic, the basic conditions of the exhibition were unable to be decided, so a plan was assembled from 8 elements: (1) Researching the Fukagawa area, (2) Transitions in the museum’s relationship with the region, (3) From Kiyosumi-shirakawa to Fukagawa, (4) How to define exhibition curation suited to a regional collaboration project amid a coronavirus pandemic, (5) The curator’s stance, (6) Reinterpreting high five and “our envisioning voices,” (7) Giving thought to public spaces, and (8) Giving continuance to perceptions—the “voices” of visitors.

Hereafter, as a potential “region” for collaboration, the museum may look at its home district, the great variety of museum visitors including online spaces, which also includes many local residents, and the music hall and theater facilities operated by the Foundation. Believing, furthermore, that our stance as a museum is desired with regard to each “region,” community we will propose “care”—listening to the other’s “envisioned voice”—as one facet of this.

2022年度 東京都現代美術館年報
研究紀要 第25号

令和5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

