



issue 09/2022



金沢21世紀美術館の研究紀要は、美術館事業の一つである調査研究の成果を公開してゆくメディアです。本誌のタイトル『R(アール)』は、〈われわれ〉という複数の主体の状態を示す動詞「are」=「R」を鏡に映し左右を反転させています。鏡の中に映し出された〈われわれ〉の周りには、いや応なしに自分たちの〈外部〉が絶えず映り込みます。鏡に映った〈外部〉は、〈われわれ〉の動きに応じて変容してゆきます。鏡としての本誌は、そのような異種混交とした様相を反映させた場であることを目指しています。

本号の特集は、「コレクションの更新」です。当館は2019年に開館15周年を迎えました。コレクション活動を開始した2000年から数えると、20年の歳月が流れたこととなります。また、2020年から始まった新型コロナウイルス感染症の世界的な流行により、海外への渡航や国内の往來の制限を余儀なくされ、多くの展覧会が中止されました。そのような状況の中で、国内外の美術館において、改めてコレクションの存在が見直されています。この先の何十年、何百年という年月に向けて、現代の美術作品の潮流をどう捉え、収集・保存・活用していくべきなのか。海外論も含め、美術館だけではなく視点を取り入れつつ、考察していきます。

フォーラムでは、当館学芸員の研究論文を3本紹介します。1本目はコレクション研究として、個展を機に2020年度に収蔵された内藤礼の作品《地上はどんなところだったか》についての研究を、2本目は、2009年にいち早く当館で収集した塩田千春+岡田利規の作品《記憶の部屋について》を例に、近年増えているパフォーマンス作品の収集と再展示の方法について考察します。3本目はエデュケーション部門より、当館の所有するシアター 21の活用の観点からインクルーシブシアターの可能性について論じています。

最後になりましたが、お忙しい中、快く取材に応じてくださった方々、貴重な資料のご提供を賜った方々、そのほかご助言、ご協力をいただいた方々に心から感謝申し上げます。

2022年3月  
金沢21世紀美術館

The 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa Research Bulletin is a medium for making the results of the museum's research (one of the facility's projects) available to the public. The title of the publication, *R*, is derived from the word "are," which is often used to express a condition related to the plural subject "we." Here, it is reflected backward in a mirror. This suggests the fact that our external surroundings inevitably appear along with our own reflection on the mirror. Further, the external situation changes in response to our actions. As a mirror, the publication is designed to reflect a mixture of different aspects such as these.

This issue's feature is "Renewing the Collection." In 2019, the museum celebrated its 15th anniversary. Counting from 2000, the year that the museum began its collection activities, roughly 20 years have passed. Moreover, due to the global spread of the novel coronavirus, which emerged in 2020, we have been forced to limit foreign and domestic travel, and many exhibitions have been cancelled. Under these circumstances, both Japanese and foreign museums have begun to reconsider the existence of their collections. How should we handle, accumulate, preserve, and utilize trends in contemporary artworks over the coming decades and centuries? Along with some outside issue, we have examined this question from a variety of perspectives including that of the museum.

In the forum, we present research papers by three of the museum's curators. The first, dealing with the collection, is a study of Naito Rei's *What Kind of Place Was the Earth?*, a work that was acquired in fiscal 2020 on the occasion of the artist's solo exhibition at the museum. The second focuses on methods of collecting and re-exhibiting performance works, which have become increasingly prevalent recently, based on the example of Shiota Chiharu and Okada Toshiki's *About a Room of Memory*, a work that the museum acquired early on in 2009. The third, related to the facility's education division, discusses the potential of inclusive theater from the viewpoint of Theater 21, which is owned by the museum.

In closing, we would like to express our heartfelt gratitude to all of those who readily agreed to be interviewed despite many other commitments, allowed us to make use of valuable documents, and provided us with their advice and assistance.

21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa  
March 2022



issue 09/2022

## 金沢21世紀美術館 研究紀要

A journal on contemporary art and culture

21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa

---

### 特集=コレクションの更新 Special Issue: Renewing the Collection.

- 008 コレクション展はどこから生まれ、いま何をして、  
それからどこへと向かうのか  
—東京国立近代美術館と横浜美術館の例を中心に—  
蔵屋美香  
The Past, Present, and Future of Exhibitions of Museum  
Collections in Japan—With Focus on Case Studies  
of The National Museum of Modern Art, Tokyo and  
Yokohama Museum of Art—  
KURAYA Mika
- 022 金沢21世紀美術館のコレクション構築  
黒澤浩美  
Building the 21st Century Museum  
of Contemporary Art, Kanazawa Collection  
KUROSAWA Hiromi
- 031 太宰府天満宮のコレクションと取り組み  
西高辻信宏  
Dazaifu Tenmangu's art collection and initiatives  
NISHITAKATSUJI Nobuhiro
- 041 21世紀のための美術館ユートピア  
——「奇妙で非実際的でささやかな夢」  
マイケル・コンフォーティ  
Museum utopia for the twenty-first century  
An 'odd and impractical little dream'  
Michael CONFORTI

---

### フォーラム Forum

- 050 「内藤礼 うつしあう創造」展がたどった歩みと  
新規収蔵作品《地上はどんなところだったか》をめぐる覚書  
横山由季子  
Reflections on the Exhibition “Rei Naito: Mirror Creation” and  
the New Collection Work, *What Kind of Place was the Earth?*  
YOKOYAMA Yukiko
- 064 パフォーマンスコレクション再演のための試論：  
塩田千春+岡田利規《記憶の部屋について》を起点に  
立花由美子  
Contemplations on Reproducing Performance Works in  
Museum Collections: Chiharu Shiota + chelfitsch's *About a  
room of memory* as a Starting Point  
TACHIBANA Yumiko
- 074 インクルーシブシアターを美術館につくる  
——多様な人による多様な人のためのコミュニティ形成  
吉備久美子  
Making an inclusive theater in the museum—forming a  
community for diverse people by a variety of people  
KIBI Kumiko

表紙作品：

オラファー・エリアソン  
《カラー・アクティビティ・ハウス》2010年  
金沢21世紀美術館蔵

Cover image:

Olafur ELIASSON, *Colour activity house*, 2010  
Collection: 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa

© 2010 Olafur ELIASSON  
Photo: KIOKU Keizo

特集=コレクションの更新  
Special Issue: Renewing the Collection.

2020年初頭から現在にかけて世界中で流行している新型コロナウイルスは、美術館業界にも大きく影響を及ぼした。休館に伴う展覧会の休止、大型の展覧会が次々と中止に追い込まれた。丸2年が経つ現在(2022年)は、最小限の海外への渡航や、オンラインでの打ち合わせ等で海外からの借用も可能ではあるものの、入出国の際の検査は依然として厳しく、気軽に行き来するのは難しい状況が続いている。展覧会が次々と中止に追い込まれた2020年の前半、多くの美術館で大きく話題に上ったのは、今こそコレクションを見直し活用していく機会であり、いわゆるブロックバスターの展覧会などに頼るのではなく、館所蔵のコレクションをもっと活用していくことや、これを機にコレクションについて人々に知らせ、普及していくべきという論調が多くみられるようになった。

折しも金沢21世紀美術館では、2019年に開館15周年を迎えて、コレクションについて改めて見直し、未来を見据える展覧会「現在地:未来の地図を描くために」を開催していた。まさにこれからの収集活動を考えようとしている矢先に、このように美術館のコレクションについての在り方を全国的に問うような状況になるとは、企画した段階では予想していなかったことだ。

本特集「コレクションの更新」では、現在のコレクションを巡る状況を受けて、今後、収集活動を続けていく中で、改めて美術館におけるコレクションがどのように構築され、そして活用されていくかを論ずることにある。各館固有の収集方針については方針が大きく変わることはないにせよ、とりわけ現代美術においては、メディアや形式が目まぐるしく変化し、一回性のパフォーマンス的要素を含む作品も増加していく中、アーカイブとの関係性や保存方法、再展示の方法、オリジナルと再制作の関係性など、解決しなければならない問題が山積している。コレクションを増やすだけではなく、それらの諸問題にどう向き合うかを考える上で、特集のタイトルを「コレクションの更新」とし、4本の論考を紹介する。

東京国立近代美術館に長く勤務し、現在は横浜美術館館長として活躍している蔵屋美香は、両館におけるコレクション展の実状にふれながら、日本の美術館におけるコレクション形成の変遷と、危機的なコレクションの現状を経営面なども含めて論じ、コレクションの今後について警鐘を鳴らす。当館の準備室時代から収集活動に従事してきた黒澤浩美は、時代の変遷や社会状況を反映している現代美術作品を、金沢21世紀美術館がどのように収集してきたかについて、そしてメディアや作品の形式が変化していく中で、今後の収集の課題について論じる。他方、美術作品を収集するのは美術館ばかりではなく、個人のコレクターにも着目すべきである。西高辻信宏は、太宰府天満宮というパブリックとプライベートの二面を併せ持ち、古くから地域に根付く場を舞台に、

現代美術作品をコレクションし、公開するという国内外にあまり例をみない試みを行っており、その意義について語る。また、海外での事例や昨今の美術館のコレクション事情について考察するために、幅広くミュージアムについての研究論文を発表している“Routledge Research in Museum Studies”のシリーズから、2018年に発行された*Museum Storage and Meaning Tales from the Crypt* (Routledge, 2018)に掲載された、マイケル・コンフォーティの論文を訳出した。美術館を含む博物館全体が直面しているストレージと展示の問題について様々な知見が寄せられている今号の中で、コレクションを国家間や博物館同士で共有して持つというユートピア的思想について論じる本稿は、美術作品や貴重な歴史的遺構ともいうべきものの所有が資本の有無や国家権力によって左右される現状、コレクションを死蔵しないためにどう活用すべきか、様々な課題がある中での一つの理想的回答ではあるが、あらゆる状況に「持続可能性」がうたわれる昨今において、このような論点も真摯に考察するに値するものと考ええる。コレクションをめぐる問題は多岐に渡り、この特集ですべてを網羅することはできないが、議論を始める契機の一つとなれば幸いである。

(山下樹里)

Ever since its emergence in early 2020, COVID-19 has been deeply affecting the entire world. The museum community is no exception. Numerous institutions were forced to temporarily shut down and major exhibitions were canceled one after another. Two whole years later the situation remains difficult in 2022. Japan's borders are still under stringent control, even though minimum international travels and loans have once again become possible (through online meetings). In the first half of 2020, when exhibitions were being called off, a major topic of discussion at many institutions was the opportunity this situation offered for reviewing and making the most of their collections. Many have argued that instead of relying on so-called "blockbusters," museums should better explore their own riches, taking this chance to further promote them. As it happened, in 2019 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa, had celebrated its 15th anniversary with the exhibition "Where We Now Stand: In Order to Map the Future" that reexamined our collection and envisioned the future. Little did we anticipate similar questions being asked all across the country.

This special issue, "Renewing the Collection," seeks to reconsider in light of the current situation how museum collections should be constructed and explored as we keep expanding them. Even though each institution's policies will not change radically, there will be a great number of issues to be addressed, including the relationship with archives, the methods of preservation and redisplay, and the relationship between originals and reconstructions. This is especially true in the field of contemporary art, with its rapidly changing media and formats as well as the ever-increasing number of works including one-time performance as a component. In order not only to enrich collections but also to tackle these diverse problems, we have titled this issue "Renewing the Collection," presenting four essays.

KURAYA Mika, who worked at the National Museum of Modern Art, Tokyo for many years before becoming the director of the Yokohama Museum of Art, describes the realities of exhibitions of permanent collections at both institutions. After sketching out the historical formation of collections in Japanese museums, she discusses the current crisis surrounding them with an eye to management aspects, offering a warning about the future of collections. A colleague of mine at 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa, KUROSAWA Hiromi has been involved in the building of our collection since before the museum's opening. Her text discusses how we have collected contemporary art works that reflect the changing times and social conditions, and our tasks in the future vis-à-vis the rapidly shifting artistic media and formats. It is not just museums

that collect works of art. Private individuals, too, play an important role. NISHITAKATSUJI Nobuhiro discusses the significance of the collection and exhibition of contemporary art by Dazaifu Tenmangu Shrine. At once a public and private institution, long rooted in the local community, Dazaifu Tenmangu's is an instance rarely seen in and outside Japan. Finally, in order to have a perspective on the situation abroad as well as the history and present of museum collections, we have translated an article by Michael CONFORTI that appeared in *Museum Storage and Meaning Tales from the Crypt* (Routledge, 2018), a book in the series "Routledge Research in Museum Studies." While the other contributors comment on the problems of storage and exhibition faced by museums today, Conforti proposes an utopian dream of sharing collections across national as well as institutional borders. This is one ideal that warrants a serious consideration at a time when the ownership of works of art and other precious historical artifacts depends largely on the capital and state powers. Conforti's essay is also suggestive with regard to the current need for museums to make better use of their collections, in an age of ubiquitous call for "sustainability." Even though the issues surrounding collections are far too diverse to exhaust in a single publication, we hope to provide an opportunity to start a discussion.

(YAMASHITA Juri, translated by NAKANO Tsutomu)

# コレクション展はどこから生まれ、いま何をして、それからどこへと向かうのか —東京国立近代美術館と横浜美術館の例を中心に—

蔵屋美香

## [はじめに]

美術館の展示活動には、大きく分けて、他の機関や個人から特定の期間作品を借用して開催される「企画展」と、自館のコレクションを展示する「コレクション展」の二種がある（「特別展」には「企画展」、「コレクション展」には「常設展」などそれぞれいくつか呼称があるが、この稿では「企画展」「コレクション展」に統一する）。美術館業務に携わる者であれば誰でも、企画展に比してコレクション展に来館者の注意を引き付けることのむずかしさを実感したことがあるだろう。

このテキストは、館の根幹をなす活動であるにもかかわらず、日本において企画展に比して注目されることの少なかったコレクション展の過去、現在、未来を、1990年代以降を中心に考えようとするものだ。全国各館の事例をすべて踏まえることは到底かなわないため、わたしが実際に勤務経験を持つ二つの美術館、東京国立近代美術館と横浜美術館を考察のおもな手がかりとする。

特に、このテキストを書いている2021年3月現在、新型コロナウイルス感染拡大にともなって、美術界では企画展とコレクション展をめぐる状況が変化している。海外からの有名作品の招来が困難になり、また会場内の混雑も避けなければならなくなった。そのため、大きな支出を伴い、多くの観客を集めることでそれに見合う収入を得るといった従来型の大型企画展モデルの限界が広く意識されるようになった。その中で、国内所在のコレクションの活用に改めて注目が集まっているのだ。このテキストは、現時点でのこうした動きの功罪を考えるものにもなるだろう。

## 1

### 1.1 注目されないコレクション

東京国立近代美術館のコレクション展示「MOMATコレクション」は、建物の1階部分にある床面積約1,500㎡の企画展ギャラリーに対し、4、3、2階部分に約3,000㎡を有するコレクション・ギャラリーに位置を占めている。1900年前後から現代まで、日本を中心に美術の流れをゆるやかに追う構成で、年3-4回の大きな展示替えを行っており、重要文化財を含め常時200点以上の作品が並ぶ。企画展のチケットを購入すればコレクション展もあわせて見ることができる。しかし、これだけの規模を持ち、チケットの便があっても、この10年ほどのあいだ、企画展を見た後でコレクション展にまわる人の割合は常に50%前後である。つまり、企画展に訪れた観客の半数が、おそらく、時間がない、企画展で疲労した、いつも同じ内容でいま見る必要はないと判断した、などの

理由で、企画展に倍する規模のコレクション展を見ずに帰っているのだ。ちなみに、2015年度から2019年度の企画展来場者数の平均は約210,000人、コレクション展来場者数の平均は約230,000人である。コレクション展から企画展の50%の観覧者数を引いた約125,000人が、コレクション展のみを見に訪れた人の実数である。

横浜美術館のコレクション展は、建物の3階部分にある企画展ギャラリー約1,100㎡と並んで、同じ3階部分の約1,500㎡を占める。年3-4回程度の展示替えを行い、その都度のテーマによって構成される。チケットは東京国立近代美術館と同じく企画展と共通、ただし、一度企画展出口を出て改めてコレクション展に入り直さなければならない東京国立近代美術館に対し、横浜美術館では企画展の出口がそのままコレクション展の入口に通じており、ここを通らなければ展示室外に出ることができない。この構造を反映して、東京国立近代美術館と同じく2015年度から2019年度の平均を例にとっても、企画展が約240,000人、コレクション展が約271,000人と、大きな差は認められない。つまり、後者から前者を引いた約31,000人がコレクション展のみを見た人の数であり、こちらはやはり大幅に少なくなる。

東京国立近代美術館と横浜美術館は、どちらも首都圏の国公立館で、コレクションの点数は、東京国立近代美術館が約16,000点、横浜美術館が約13,000点。扱う範囲はおもに日本と欧米の近・現代美術、分野としては洋画、日本画、水彩・素描、版画、彫刻、写真、映像、美術資料（横浜はこれに加え工芸、デザイン）と、共通する点が多い。それだけに、上記のデータが日本にあるすべての館の事例を代表するとは言えない。しかし、豊富なコレクションに恵まれたこれら2館であっても、来館者の来館動機の比重が企画展に置かれる日本の美術館の現状の一端をうかがうことはできるだろう。

### 1.2 ブロックバスター展

第二次世界大戦後、現在に至るまで、日本の美術館では、有名作品を擁し、華やかに広報を行う、メディアの出資による企画展の大型化が進行してきた。その源流は、831,198人を集めた「ミロのヴィーナス展」（国立西洋美術館、1964年）、1,505,239人を集めた「モナリザ展」（東京国立博物館、1974年）あたりに求められる。遠来の宝物を見に多くの人びとが集まる「出開帳」（地方にある秘仏などを一定期間大都市で観覧に供し、その収入で寺社の修繕費を賄うという江戸期の見世物興行）タイプの系譜は、946,172人が詰めかけた「国宝 阿修羅展」（同、2009年）に至るまで、いまま受け継がれている。またこの10年あまり、アニメやゲーム



の人気キャラクターに関する企画を買い取って行く、いわゆる「著作権もの」の展覧会も、各地の館で多くの観客を集めている。

ちなみに、このように大きな集客を目標とする展覧会のことを、こんにち美術館・博物館業界では「ブロックバスター展」と呼ぶ。「ブロックバスター」とはもともとイギリス空軍の爆弾のことで、1ブロック内の建物すべてを吹き飛ばす威力を持つことからこの愛称が付けられたという。1970年代にはアメリカの映画産業で用いられるようになったというが、わたしが美術展に関して初めてこの言葉を聞いたのは、2000年代初頭のイギリスでのことだった。その後ほどなくしてブロックバスター展は、社会に大きなインパクトを与える大量動員展の呼称として日本の美術界でも使われるようになり、現在に至っている。

### 1.3 コレクションの形成

ところで、そもそも日本の美術館は、コレクション展示の原資となるコレクションをどのように集めてきたのだろうか。ここでも東京国立近代美術館と横浜美術館の例を参照したい。

東京国立近代美術館は1952年の開館だ<sup>1</sup>。同年開館のブリヂストン美術館（現・アーティゾン美術館）、前年開館の神奈川県立近代美術館とともに、戦後生まれの日本の美術館の最初の世代である。開館当初、コレクションの基礎となったのは、明治期から文部省が買い上げてきた文部省美術展覧会、帝国美術院展覧会の出品作だった。開館翌年の1953年には、日本画、洋画、彫刻など計178点が文部省から一挙に移管されている。しかし、初代美術課長を務めた今泉篤男は、戦前の官展の価値付けを体現するこれらの作品をコレクションの軸とすることに強く反発し、特に戦前、戦中に弾圧された前衛系、在野系の作品の新規収集に力を入れた。館の設立が計画された時期、日本はいまだ連合国軍最高司令官総司令部（GHQ）の占領下にあった。また、今泉は新しい美術館像を求めてニューヨーク近代美術館を参照したことがわかっている。今泉の方針は、戦前の軍国主義からアメリカ型民主主義へと転換をはかる日本社会の動きを大きく反映したものであったといえるだろう。

しかし、発足の地である中央区京橋の初代建物は手狭で、せっかく集めたコレクションも長く専用の展示スペースを持つことができなかった。1969年、千代田区北の丸公園（竹橋）の現建物への移転により、初めてこれが実現し、ここで現在の「MOMATコレクション」の原型となるものが作られた。

年間の作品購入費は開館当初から長く500万円の時代が続いたが、暫時増加した。多くの公立館で購入費が凍結された2000年代にも大きく目減りすることはなく、この10年ほどは1億円前後で推移している。欧米を中心とする海外作品の収集が始まったのは遅く、1970年代後半のことだったが、1980年代にはバブル景気（1986–1991年）を背景に国の補正予算が組まれ、これを機に海外作品の収集も進んだ。2010年からは新たに国立館6館に対し、特別購入予算総計27億円も配されている。日本の美術館としては例外的に恵まれた予算を持つ立場と言える。

コレクションの全体像としては、開館当初から、国立館の役目として、1900年以降今日までの日本の美術の流れを標準的に示すことが目指されている。しかし、たとえば戦争記録画153点（1970年にアメリカより

無期限貸与）のように偶発的に加わる作品群によって、また時代の変化によって、その標準像自体が随時修正されることはもちろんである。

横浜美術館は1989年の開館である。ちょうどバブル景気を反映して、全国の自治体で美術館建設ブームが起こった時期で、このころ設立の諸館は日本の美術館の中で大きな層を形成している。すでに先発の館が多くあったことから、東西交流の窓口である開港の歴史を踏まえた日本とヨーロッパの交流を示す作品、長崎と並んで写真発祥の地であることにちなんだ写真作品、岡倉天心らを庇護した豪商、原山溪ゆかりの作品など、収集方針にも横浜の特色を出すことが定められた。こうした方針の決定にあたっては、横浜市の文化顧問を務めたもと国立西洋美術館館長、山田智三郎の力が大きかったことが指摘されている<sup>2</sup>。

開館に先立つこと8年の1981年、横浜市は作品購入費として、総額70億円を目標に「横浜市文化基金」を設立、このうち2割にあたる14億円を企業や個人からの寄付によりまかなうこととした。この基金によって、まず長岡現代美術館旧蔵の「大光コレクション」より、ヴァシリイ・カンディンスキー《網の中の赤》（1927年、1983年購入）やフランシス・ベーコン《座像》（1961年、同）などが購入された。ポール・セザンヌ《縞模様の服を着たセザンヌ夫人》（1883–85年、1987年購入）、パブロ・ピカソ《ひじかけ椅子で眠る女》（1927年、1988年購入）などの作品の取得がこれに続いた。西洋近代美術の著名作家の作品収集に力を注いだ点も、バブル期設立の多くの館に共通している。購入費も含めた運営費が国から配分される東京国立近代美術館とは異なり、現在も市の基金による購入方式が継続されているが、2000年代にはこの基金の使用がストップし、また現在も基金の目減り分が回復するまで、当面購入費は凍結となっている。開館当初の収集が手厚く、その後の収集が断続的になる。これもこの世代の美術館に典型的なコレクションの姿だ。

全体像としては、東京国立近代美術館のように一国の通史を網羅するのではなく、第一次と第二次世界大戦間のヨーロッパの作品、原山溪ゆかりの作品、写真など、層の厚い分野がいくつか島状にグループを成す構成となっている。

バブル期設立世代に続く、バブル崩壊後に開館した金沢21世紀美術館（2004年開館）や青森県立美術館（2006年開館）においては、コレクションをめぐる考え方も変化したように思える。世界に照準をあわせた金沢、地元ゆかりの作家を柱に据える青森と、コレクション全体のカラーは異なるが、金沢のレアンドロ・エルリッヒ《スイミング・プール》（2004年）および青森の奈良美智《あおり犬》（2006年）は、誰もが知る館の顔としていずれも大きな役割を果たしている。屋外にあって目にしやすいコレクション作品によって館のイメージを広く社会に定着させるという考え方は、それまでの日本の美術館にはなかったものだ。

## 2

### 2.1 危機の時代とコレクション

冒頭に、2020年から2021年のいま、新型コロナウイルス感染拡大により、コレクションへの関心がにわかに高まっていると書いた。しかし、この30年あまりをふり返ると、社会に危機が訪れたとき、原点に立ち返って美術館という施設の存在意義を確かめるかのように、人びとの注意がコレクションに向かう時期が何度かあったことがわかる。

たとえば、バブル経済の崩壊により、美術館ににわかに社会の厳しい目が向けられるようになった1990年代初頭である。このころ各館で美術館教育に対する意識が高まった。近寄りにくいイメージを払拭し、美術館を応援する社会的雰囲気醸成することが急務となったのだ。アトリエ施設を充実させ、市民の創作活動をサポートすることに主眼を置いた宮城県美術館(1979年開館)や横浜美術館の先行モデルはすでに存在していた。しかしこの時期の動向は、作品鑑賞を中心とした点が新しく、活動の素材の多くは当然ながら館のコレクションに求められた。

また2000年代初頭の指定管理者制度導入の時期もその例である。指定管理者制度は、2003年の地方自治法第244条「公の施設」に関する法制度の改正に基づくもので、これにより美術館・博物館の民間事業者への運営委託が可能となった。ちょうど、小泉内閣(2001年-06年)による「聖域なき構造改革」から、民主党政権による「事業仕分け」(2011年)に至る時期にあたる。調査研究等の非収益事業の後退の可能性、職員の継続雇用の困難さなど、制度がはらむさまざまな問題が議論されたが、焦点の一つは、短期の利益を追求する民間事業者に、公共の財産であり、永続的に管理の義務が生じるコレクションを託すことができるのか、という問題だった<sup>13</sup>。静岡県立美術館(1986年開館)のように、これを機にコレクションの潜在力の総点検に取り組み、改めて県民にコレクションの意義を訴えた例もある<sup>14</sup>。

次の画期は2011年3月11日の東日本大震災だ。リアス・アーク美術館(1994年開館)をはじめとする諸館のコレクションの消失は、美術館、博物館関係者のみならず、社会に広く衝撃をもたらした。コレクションの永続性という、美術館、博物館の根幹が大きく揺らいだのだ。以後、2019年の水害による川崎市市民ミュージアム(1988年開館)所蔵資料の汚損など、災害によるコレクションの消失はますます他人事ではなくなっている。

以下に述べるのは、わたし自身が美術館におけるコレクション展示の新しい動きを実感した3.11前後の事例である。

### 2.2 「何かがおこってる」

上述のとおり、美術館にとって厳しい状況が続いた2000年代の終わりが、千葉市美術館(1995年開館)で「ナンバーズ：数をめぐって」(2008年)、「カラーズ：色彩のよろこび」(2008-09年)という二つの展示が行われた。いずれもコレクションを用いて巧みにテーマを掘り下げる内容で、いわば「コレクションによる企画展」だった。背景には企画展の開催がむずかしい財政事情もあったかと推察する。しかしわたしにとってこれは、コレクションのみで企画展に匹敵する展示を行うことが

できる、いや、コレクションであろうが借用作品であろうがすぐれた企画に区別は必要ないと改めて感じる機会となった。わたしはちょうど、東京国立近代美術館でコレクションを管轄する美術課の課長となったところだった。

この経験がやがて、「MOMATコレクション」において当時の美術課スタッフとともに作り上げた4つの特集企画、「何かがおこってる：1907-1945の軌跡」(2013-14年)、「何かがおこってるII：1923、1945、そして」(2014年)、「誰がためにたたかう?」(2015年)、そして「特集：藤田嗣治、全所蔵作品展示。」(同)の実施へとつながった。いずれもコレクション・ギャラリーの総面積約3,000㎡のほぼすべてを使用する規模の大きなものだった<sup>15</sup>。コレクション・ギャラリーは、ちょうど開館60周年を記念して、建築家、西澤徹夫によるリノベーションと、服部一成によるサイン関係の刷新を済ませたところだった。

「何かがおこってる」「同II」企画の直接のきっかけは、前述の通り、2011年3月11日の東日本大震災である。美術館としてすぐにでも関連企画を立て、社会にメッセージを発したかったが、企画展の予定はすでに何年か先まで埋まり、また大きな集客が見込めないであろうアイデアを企画展として実現する見通しも立たなかった。そこでコレクションを使って震災というテーマを扱うことはできないかと考えた末、1923年の関東大震災に関する作品群を用いて、間接的に東日本大震災を表す方法にたどりついた。「MOMATコレクション」は従来、文展開設、大正デモクラシーの個性尊重など、美術動向の流れに沿って構成されてきた。しかしここでは関東大震災、日中戦争、第二次世界大戦といった社会の大きな事象を目安に作品を配置する方針とし、時代のようにすを表すため、当時の新聞や雑誌、絵葉書や映像を多く用いた。

準備の過程で不思議なことを経験した。企画のために構成したストーリーと現実が逐一重なりだしたのだ( )内は事項に関連する展示作品の例)。たとえば、関東大震災の直後、若い建築家や前衛美術家たちが街に出て、急ごしらえの商店建築などを装飾する「バラック装飾社」の活動を開始した(村山知義《コンストラクチオン》1925年)。しかし一定の時期が過ぎると、進まぬ復興への焦りからこのような相互扶助のユートピアは影を潜め、政府に対する批判を封じる雰囲気社会が生じた。このタイミングで治安維持法(1925年)が発布された(津田青楓《犠牲者》1933年)。震災からの復興をアピールするため、1940年にはアジア初の東京オリンピックと万国博覧会が計画されるが、1937年の日中戦争勃発により中止となり(北脇昇《空の訣別》<sup>16</sup>、図、および《空港》、いずれも1937年)、やがて第二次世界大戦の開戦へとつながった。



fig. 1  
北脇昇《空の訣別》1937年、油彩・カンヴァス、  
117×85cm、東京国立近代美術館蔵  
Noboru Kitawaki, *Perishing in the Sky*, 1937,  
oil on canvas, 117 by 85 cm, The National Museum of Modern Art, Tokyo

そのころ3.11以後の現実の世界では、建築家、伊東豊雄らが被災地に住民の拠りどころとなる家を建てる「みんなの家」プロジェクトを始動させ（2011年）、特定秘密保護法案が施行され（2013年）、2020年の東京オリンピック・パラリンピック開催が決定し（同）、続いて2025年の大阪万国博覧会開催が決定した（2018年）。また日中関係は2010年ごろから急速に悪化を始めていた。結局戦争によりオリンピックが中止となることはなかったが、いま、そのころには想像しなかったパンデミックにより、東京オリンピック・パラリンピック2020の開催が危ぶまれている。

もちろん、1923年と2011年をめぐるこのような動向の重なりは偶然ではない。一般に災害の後には、誰もが他者のために尽くす「英雄期」や「ハネムーン期」、復興の遅れや避難生活の疲れから住民間のトラブルが頻発する「幻滅期」、一部の人びとを取り残して再建が進められる「再建期」といったサイクルが見られるという<sup>6</sup>。また戦争や災害からの復興のテコ入れとして、しばしばオリンピックや万博が利用されることも知られている。加えて、戦後の動向までをたどった「何かがおこってるII」では、原子力の平和利用がうたわれた時期の作品（岡本太郎《燃える人》

1955年）と、3.11以後の原子力発電を考える作品（Chim ↑ Pom《Real Times》2011年、寄託作品）も重なって見えた。つまり、コレクションという、永続性の箱に守られ、数十年のときを経ていま目の前にあるモノとしての作品が、こうしたくり返しのパターンを明るみに引き出したのだ。過去から持ちきたされたコレクションを深く学び直せば、現在起きていることを冷静に理解するとともに、未来を占い、起こるかもしれない出来事を社会に告げ知らせることができる。そのことを知った瞬間だった。

イギリスの美術史家・美術批評家、クレア・ビショップは、その著書『ラディカル・ミュゼオロジー つまり、現代美術館の「現代」ってなに？』の中で、オランダのファン・アッペ・ミュージアム、スペインのソフィア王妃芸術センター、スロヴェニアのメテルコヴァ現代美術館の三館の取り組みを紹介している<sup>7</sup>。ファン・アッペ・ミュージアムの「プラグ・イントゥー・プレイ」（2006-08年）および「プレイ・ファン・アッペ」（2009-11年）、ソフィア王妃芸術センターのコレクション展示（2013年ごろ）、メテルコヴァ現代美術館の「戦争の時間」（2011年）は、いずれもコレクションを用い、過去、現在、未来、また多様な立場にある人びとが生きるさまざまな時間など、「多数の重なり合う時間性を表象」しようとする野心的な試みであるという<sup>8</sup>。これをビショップは「弁証法的同時代性」と呼ぶ。いまふり返れば、わたしたちの「何かがおこってる」をはじめとする一連の企画もまた、コレクションを用いて過去、現在、未来を垣間見るべく、この「弁証法的同時代性」を探り当てる試みだった。

これらの企画を練っていた時期、わたしは2013年刊行の原著の存在を知らず、また2014年にたまたまソフィア王妃芸術センターのコレクション展示を見るまで、こうした海外の潮流について実見することもなかった。したがって、ヨーロッパの三館と「MOMATコレクション」の取り組みは、それぞれの地域の状況に対して何らかの働きかけを行いたいという意識に背中を押され、互いを知らぬまま、異なる場所で同時発生したものだったといえるだろう。

自館のコレクションを、「市民に親しんでもらう」という方向ではなく、ときに挑発的に「市民に対する問題提起を行う」ために再解釈、再編成し、明確なテーマを示す。そのことにより、わたしたちが学ぶべき過去を示し、現在を捉える材料を提供し、見る人とともに未来の見取り図を描く。こうした展示はおそらく大勢に受け入れられるものではなく、多額の費用を必要とする企画展の土台には載りにくい。しかしコレクション展なら、作品の輸送費がかからず、出品交渉など準備に要する人手もぐっと減らすことができる。経費が抑えられる分、求められる収入、集客も大きくはないはずだ。大型化の進む企画展に比して、人目につかない場所にあるコレクション展示には、いまや無限の可能性が潜在しているとわたしには思えた。

## 2.3 「稼ぐ文化」

わたしたちがこうしてコレクション展に対する新しい考え方を探っていた2010年代、美術館を取り巻く状況は、指定管理者制度に揺れた2000年代からさらに先へと動いていた。この背景には、インバウンドと「クールジャパン」を軸とする観光振興策に基づき、美術館・博物館に変容を迫る国の政策があったと、京都大学総合博物館の岩崎奈緒子は指摘する<sup>9</sup>。

岩崎によれば、その源流は1990年代後半にさかのぼる。バブル経済崩壊後の景気浮揚策が議論される中、2006年に「観光立国推進基本法」が成立した。ここで「史跡、名勝、天然記念物等の文化財」が明確に「観光資源」と規定された。海外からの訪日観光客が実際に激増するのは2012年ごろからだが、2001年制定の「文化芸術振興基本法」に基づき、2011年に出された「文化芸術の振興に関する基本的な方針」の第三次方針では、文化財を「国家への威信付与、周辺ビジネスへの波及効果」に役立つものと捉え、「文化芸術への公的支援に関する考え方を転換し、社会的必要性に基づく戦略的な投資と捉える」ことがうたわれた。こうした流れを受け、2016年には首相官邸に置かれた政策会議の一つである「明日の日本を支える観光ビジョン構想会議」が、「明日の日本を支える観光ビジョン—世界が訪れたい日本へ」を策定した。ここでは『「文化財」を、『保存優先』から観光客目線での『理解促進』、そして『活用』へ——『とっておいた文化財』から『とっておきの文化財』に』との方向性が示された。2017年に山本幸三地方創生担当大臣(当時)が、「一番がんなのは学芸員。普通の観光マインドがまったくない。この連中を一掃しないと」と述べて問題となったが、これは上述のような流れを踏まえて出た発言である。2018年には「文化財保護法」が改訂されたが、岩崎はこの主目的を、「文化財行政に民間の参入を可能にすること」だったと指摘する<sup>10</sup>。これらの動向は、おもに神社仏閣や城郭などの史跡を念頭に置いたものと思われるが、文化財を擁する美術館・博物館にも当然ながら大きな影響を及ぼした。こうして、美術館・博物館は、保存優先の態度を改め、観光客にとって魅力的なコンテンツを提供し、そのことにより国の威信を示し、自己収入をあげ、さらに周囲に経済効果をもたらす存在と位置付けられるようになった。

世界を新型コロナウイルス感染拡大が襲ったのは、こうした動きのさ中のことである。

### 3

#### コロナの星のもとで

2020年11月14日から2021年2月28日、横浜美術館では企画展「トライアローグ：語らう20世紀アート」を開催した。横浜美術館、愛知県美術館、富山県美術館の3館のコレクションの中から70作家、123点を集め、20世紀西洋美術の歴史をたどるという内容である。会期の3分の2が神奈川県が発した2回目の緊急事態宣言(2021年1月8日-3月21日)にかぶっていたにもかかわらず、45,414人の入場者を得て、好評のうちに終了した。企画自体はもちろん何年も前から計画されていたものだが、この時期に開催されたことで、「3館の名品が粋な競演 大型展困難な中、連携して企画展」<sup>11</sup>、「海外の作品が来日しづらい、このコロナ禍に生まれた新スタンダード」<sup>12</sup>と、コロナ下のコレクション活用の成功例としてたびたびメディアに紹介された。

コロナ下のコレクションに関する議論は、いまは総じて「コレクションに立ち戻ろう」という一般論にとどまっている。わたしは「トライアローグ」の成果をよここびながら、しかし、この議論がこの先、「コレクションで稼ぐ」、つまりコレクションの活用によって従来型のブロックバスター展の継続をみざす方向へと進む可能性に気づき、考え込んでしまった<sup>13</sup>。

問題はおもに二つある。

一つ目は、日本の多くの美術館が持つコレクションの内容がこの30年間に更新されていないことである。上述したように、少数の例外を除き、日本で多数を占めるバブル期生まれの美術館は、開館時に充実した作品収集を行い、続く1990年代から購入が激減していることが多い。その結果、国内のコレクションのみで企画を立てると、この30年の美術動向や価値観の変化を示すことができない恐れがあるのだ。

「トライアローグ」の例を見ても、まず現在ではかなり相対化が進んだ「西洋美術」という枠組みを前提としている。逆に言えば、充実した企画展を立てられるほど、極東に位置する日本の美術館には「西洋美術」作品のゆたかな蓄積があるということだ。実際、戦後世代とバブル世代の日本の美術館の大半は、西洋という巨大な相手に日本という国がたったひとりで対峙する、という、いまふり返ると奇妙な構図に基づき、もっぱら日本と西洋の作品を収集してきた。「トライアローグ」では、出品作家70名(組)のうち、ヨーロッパ大陸と北アメリカ以外の出身もしくはそれ以外に拠点を置く者は1名である。加えて、女性作家は、男性と共作の2名を含んで7名と、全体の10分の1である<sup>14</sup>。

コレクションとは本来、常に姿を変え続けるいきもののような存在だ。美術館は、コレクション全体の姿を見ながら常に充実した部分、手薄な部分を点検し、足りないところがあればこれを補って、コレクションを育てていかなければならない。特に美術界では現在、2017年に始まった「Me Too」運動の世界的な広がりを受け、作品収集においても人種、性別、性指向といった多様性を担保する動きが急速に進んでいる。「西洋美術」という枠組みに基づく「トライアローグ」のカタログには、この価値観の変化を企画に反映することのできないキュレーターたちの悩みが記されている<sup>15</sup>。

作品収集が停滞したこの30年の欠落を回復するためには、どの館もこれから長い時間を必要とするだろう。もしそうであれば、「MOMATコレクション」特集展示の例に見たように、すでにあるコレクションをこれまでにない視点から活用することが、新しい価値観を表現するための現実的な手段となるはずだ。

問題の二つ目は、美術館という場所から「アジュール」が失われることである。

2.2の最後に、コレクション展は支出が少なく人目に立たず、ゆえに収入集客の縛りの厳しさが加速化する企画展に比して内容の自由度が保たれる、と述べた。この意味でコレクション展は、わたしにとって、美術館の中のいわば「アジュール」(自由領域、避難所などを意味する歴史的、社会的概念)として改めて見出された場所だった。

わたしは美術館が大型企画展によって収益をあげることを否定しているわけでは決してない。たとえば大型企画展をともに開催する新聞社やテレビ局の文化事業部は、自館の予算では到底かなわない大きなスケールで展覧会を実現するための、大切なパートナーだ。そもそも文化財を預かる美術館は、温湿度管理、警備体制の構築など、基本的な部分に必要な費用の額が大きい。多様な人びとを招き入れるために重要な教育普及プログラムも、どこかで原資を得なければ十全な実施はむずかしい。また、労働環境を整え、職員を守るためにも相応の経費が必要だ。加えてこのコロナ禍で、館内に多くの人がとる姿があることのありがたさを再確認した。大型企画展には大型企画展にしか担えない

大切な役割がある。

また、わたしはコレクションで稼ぐべきではない、と主張しているのではない。「トライアローグ」のような企画はこれからもっと増えるべきと思うし、コレクション展単体でも集客が可能になってほしいと思う。

それでもなお、多数の価値観から外れてしまい、行き場に迷う少数の人びとにも静かな居場所を提供する責任が、美術館にはあるとわたしは考える。そしてその役割を、コレクション展という場にまだまだ期待したいと思うのだ。

## 「おわりに」

以上に、この30年の社会の変化を踏まえながらコレクション展の可能性を探ってきた。これははからずも、バブル経済の終焉と「稼ぐ文化」をめぐる財政の動向、そして東日本大震災と新型コロナウイルス感染拡大という二つの厄災、これら四つの力に翻弄されるコレクション展の姿を描き出す作業となった（筆者の力不足により、阪神淡路大震災の影響を視野に入れることはできなかった）。

日本の美術館の多くは、高度経済成長期からバブル期の経済状況を背景に制度設計されている。では、これから待ち受ける人口減少と経済規模縮小の中で、美術館はどのように持続可能な設計図を引き直すことができるのだろうか。

2021年2月14日に放送された「NHKスペシャル パンデミック (8) 激動の世界 音楽&スポーツ 熱狂なき空間」は、隣接する文化・スポーツ分野の動向を紹介するものとして示唆に富んでいた<sup>\*16</sup>。コロナ禍以前、音楽の世界では、CD販売の減少分をカバーするものとしてツアーの巨大化が進行していた。またプロサッカーの世界では、サポーターとの直接的な交流の場である試合観戦のチケット収入を、テレビ放映権売上の収益がしのぐようになっていた。登場するミュージシャンや選手たちは、それらすべてが一時停止した状況の中で、自らが音楽やスポーツに注ぐ愛情とビッグビジネスの間に生じていた大きな乖離に改めて気づかされたという。

わたしたち美術にたずさわる者も、これまでの30年を振り返り、これからの30年を考えるための一時停止期間として、一瞬の凧のようなこのコロナ禍の時間を有効に使わなければならない。パンデミックが収束したのち、パンデミック以前に進められていたこととパンデミック以後に起こることが、どのように接続され、あるいは断絶させられるのかを目を開いて見ておこう。そして、このコロナ下に考えたことが忘れられ、それ以前と同じやり方に戻ろうとする力が働く場に対して、警告の声をあげられるよう準備をしておこう。

註

- \*1 東京国立近代美術館の作品収集については次を参照。蔵屋美香「本館のコレクションと所蔵作品展」『東京国立近代美術館60年史 1952-2012』東京国立近代美術館、2012年、pp.57-73
- \*2 沼田英子・坪戸雅彦・杉野秀樹「鼎談 横浜・愛知・富山、3美術館の作品収集と20世紀美術」『トライアローグ 語らう20世紀アート』左右社、2020年、pp.268-278における沼田の発言を参照。
- \*3 深川雅文「シリーズ：これからの美術館を考える(2) 指定管理者制度から探る『サヴァイビング・ミュージアム』への道」2018年、ウェブ美術手帖 <https://bijutsutecho.com/magazine/series/s13/18038> [2021年3月8日閲覧]。深川によると、川崎市民ミュージアムでは、指定管理者制度導入にあたり、全国最多の10万点を超えるコレクションが議論の焦点となったという。
- \*4 この事例については、当時静岡県立美術館に在籍した李美那氏にご教示いただいた。また横浜美術館の指定管理者制度導入については、柏木智雄「国際港湾都市・横浜の美術振興と美術館—その過去・現在・未来—」『横浜美術館』金山喜昭編『転換期の博物館経営 指定管理者制度・独立行政法人の検証と展望』同成社、2020年、pp.85-93を参照。
- \*5 「何かがおこってる」「同II」「誰がためにたたかう」『藤田嗣治、全所蔵作品展示。』については次を参照。蔵屋美香「いま美術館のコレクションにできること」金子伸二・杉浦幸子編『ミゼオロジーの展開 経営論・資料論』武蔵野美術大学出版局、2016年、pp.268-286。蔵屋美香・神野真吾「対談3 美術館の公共性から考える—コレクション・展示・教育」北田暁大・神野真吾・竹田恵子編『社会の芸術／芸術という社会 社会とアートの関係、その再創造に向けて』フィルムアート社、2016年、pp.295-319。Mika Kuraya, "A 45-Year Discussion: MOMAT's Collection Exhibition and Pacific War Paintings," CIMAM 2015 Tokyo. Day 1: Perspective 1 and 2, Mika Kuraya and Jack Persekian, <https://cimam.org/digital-resources/cimam-tv-ok/tokyo-2015/mika-kuraya-and-jack-persekian/> [2021年3月9日閲覧]。当時ともに企画に携わった美術課のスタッフは次の通り。鈴木勝雄、都築千重子、中村麗子、保坂健二郎、榊田倫広、増田玲。
- \*6 デビッド・ロモ（水澤都加佐監訳）『災害と心のケア ハンドブック』アスク・ヒューマン・ケア、1995年を参照。
- \*7 クレア・ビショップ（村田大輔訳）『ラディカル・ミゼオロジー つまり、現代美術館の「現代」ってなに?』月曜社、2020年を参照。
- \*8 前掲書、p.68
- \*9 岩崎奈緒子「第一章 博物館・美術館のミライ」岩城卓二・高木博志編『博物館と文化財の危機』人文書院、2020年、pp.17-36を参照。この文献については榊田倫広氏にご教示いただいた。
- \*10 前掲書、p.21
- \*11 「カルチャー 3美術館の名品 粋な競演 大型展困難な中連携し企画展 コロナ下の新様式に」『中日新聞』2021年11月28日朝刊、11面
- \*12 「#368 横浜埠頭で動くガンダム!日本の美術館の底力『トライアローグ展』〜ピカソやシュールはなぜ生まれた?激動の20世紀美術まるわかり!〜」『ぶらぶら美術・博物館』ホームページ、<https://www.bs4.jp/burabi/articles/836yuu6mqmri1ovk.html> [2021年3月9日閲覧]
- \*13 ちなみに、横浜美術館が国内の西洋美術コレクションを活用して成功を収めた事例は「トライアローグ」が初めてではない。たとえば国内所蔵のモネと近現代作品を並べた「モネ それからの100年」(名古屋美術館・横浜美術館、2018年)は、目標12万人に対し、横浜会場のみで260,375人と大きな成功を収めた。
- \*14 ヨーロッパ大陸と北アメリカ以外の出身作家は、キューバ生まれで中国系とアフリカ系の両親を持つヴィアフレド・ラム1名。女性作家はカプリエーレ・ミュンター、メレット・オッペンハイム、マヤ・デレン(アレクサンダー・ハミッドと共作)、ジョージア・オキーフ、ルイーズ・ニーヴェルソン、ブリジット・ライリー、ジャンヌ・クロード(クリストと共作)の7名である。
- \*15 松永真太郎・副田一穂・碓井麻央「学芸員リレー書簡 『コレクション』を考える—現状、活用、そしてこれから」『トライアローグ』、pp.289-299を参照。
- \*16 詳しい内容については次を参照。「パンデミック (8) 激動の世界 音楽&スポーツ 熱狂なき空間」<https://www.nhk.or.jp/covid19-shogen/theme/theme6/443001.html> [2021年3月9日閲覧]

## 蔵屋 美香(くらや みか)

千葉県生まれ。千葉大学大学院修了。東京国立近代美術館企画課長を経て、2020年より横浜美術館館長。主な展覧会に、「ビデオを待ちながら—映像、60年代から今日—」(共同キュレーション、2009年、東京国立近代美術館)、「ぬぐ絵画—日本のヌード 1880-1945」(第24回倫理美術奨励賞、2011-12年、同)、「高松次郎ミステリーズ」(共同キュレーション、2014-15年、同)、「藤田嗣治、全所蔵作品展示。」(2015年、同)、「没後40年 熊谷守一：生きるよるこび」(2017-18年、同)など。第55回ヴェネチア・ビエンナーレ国際美術展日本館の田中功起個展「abstract speaking: sharing uncertainty and other collective acts」(2013年)で特別表彰。おもな著作に『もっと知りたい 岸田劉生』(東京美術、2019年)他。

# The Past, Present, and Future of Exhibitions of Museum Collections in Japan

## —With Focus on Case Studies of The National Museum of Modern Art, Tokyo and Yokohama Museum of Art—

KURAYA Mika

### Introduction

Exhibitions held at art museums can be divided largely into two kinds: “special exhibitions,” for which a museum borrows works from other institutions and individuals for a certain period, and “permanent exhibitions,” in which a museum displays works from its own collection. (“Special exhibitions” may be referred to as “*kikakuten*” or “*tokubetsuten*” in Japanese, and “permanent exhibitions” as “*korekushonten*” or “*josetsuten*,” but I shall use the terms “special” and “permanent” exhibitions in this paper.) Anyone involved in museum operations will no doubt have personally experienced the difficulty of drawing the visitors’ interest towards a permanent exhibition compared to a special exhibition.

This paper is an attempt to examine the past, present, and future of permanent exhibitions, which, despite being a fundamental part of a museum’s activities, have not been given that much attention in Japan compared to special exhibitions. I shall focus mainly on exhibitions held from the 1990s onwards. As it is impossible to take examples from all museums in Japan into account, my observations will be centered on the two museums I have actually experienced working at, namely The National Museum of Modern Art, Tokyo and Yokohama Museum of Art.

Particularly as I am writing this text in March 2021, following the spread of COVID-19, the situations regarding special exhibitions and permanent exhibitions in the art world are changing. It has become difficult to bring famous works from abroad, and congestion in the galleries has to be avoided. Consequently, we have become widely aware of the limits of the conventional model of large-scale special exhibitions, in which huge expenditures are made to attract a large audience, making it, in turn, possible to earn the required income. Amidst such circumstances, attention is being turned to better use of the collections in Japan. This paper should provide hints to consider the merits and demerits of the current trend, too.

### 1

#### 1.1 Neglected Collections

The “MOMAT Collection,” as the permanent exhibition at The National Museum of Modern Art, Tokyo is known, is displayed across three floors of the building, in the Collection Galleries. Compared to the Special Exhibition Gallery on the first floor, which covers an area of approximately 1,500 sq. m., the Collection Galleries on the second, third, and fourth floors cover altogether approximately 3,000 sq. m.

The “MOMAT Collection” is structured as a broad survey of mainly Japanese art from circa 1900 to the present. The display is rehung significantly three or four times a year, and there are always two hundred or more works including Important Cultural Properties on view. Visitors who buy a ticket for a special exhibition are entitled to view the permanent exhibition, too. However, despite the grand scale of the permanent exhibition and the convenience of an inclusive ticket, for the past ten or so years, the percentage of visitors who proceeded to the permanent exhibition after viewing the special exhibition has constantly been around fifty percent. In other words, half the visitors to the special exhibition go home without seeing the permanent exhibition, which is double the scale of the special exhibition, presumably because they did not have enough time, they got exhausted after the special exhibition, they decided it was not necessary to see the permanent exhibition now as the content is always the same, etc. The average number of visitors to the special exhibitions from FY 2015 to FY 2019 was approximately 210,000 and that to the permanent exhibitions approximately 230,000. By subtracting the fifty percent of viewers of the special exhibition from that of the permanent exhibition, the difference, approximately 125,000, represents the actual number of people who came to see the permanent exhibition only.

The permanent exhibition at Yokohama Museum of Art occupies approximately 1,500 sq. m. of the third floor of the building, compared to the special exhibition rooms covering approximately 1,100 sq. m. The permanent exhibition is rehung three or four times a year with a specific theme introduced each time. Like The National Museum of Modern Art, Tokyo, a ticket to the special exhibition entitles the visitor to enter the permanent exhibition, too. However, unlike The National Museum of Modern Art, Tokyo, where once you leave the special exhibition, you have to reenter the permanent exhibition, the special exhibition exit leads directly to the permanent exhibition entrance at Yokohama Museum of Art, so that you cannot leave the galleries without going through the permanent exhibition. Reflecting this structure, looking, for example, at the average from FY 2015 to FY 2019, with 240,000 visitors to the special exhibitions and 271,000 visitors to the permanent exhibitions, the difference was not large. By subtracting the former from the latter, approximately 31,000 indicates the number of visitors who came to see the permanent exhibition only. Here again, the number becomes exceedingly smaller.

The National Museum of Modern Art, Tokyo and Yokohama Museum of Art have a lot in common. They are both national or municipal museums in the Greater Tokyo Metropolitan area. The National Museum of Modern Art, Tokyo boasts a collection of approximately 16,000 works and Yokohama Museum of Art approximately 13,000

works. They both cover mainly modern and contemporary Japanese, European, and American art, namely Western-style paintings, Japanese-style paintings, watercolors, drawings, prints, sculptures, photographs, videos, and art-related materials. (In addition, Yokohama also collects crafts and designs.) Consequently, the above-mentioned data cannot be considered typical examples of all museums in Japan. Nevertheless, they do indicate one aspect of the present situation of Japanese museums, in which special exhibitions account for the main purpose of the visit, even in the cases of these two museums blessed with a rich collection.

## 1.2 Blockbuster Exhibitions

From after the Second World War to the present, in Japan, special exhibitions featuring famous works, generating extensive publicity, and sponsored by the media have become larger and larger. Their origins can be traced back to exhibitions such as *La Venus de Milo* (The National Museum of Western Art, 1964), which attracted 831,198 visitors, and *Mona Lisa* (Tokyo National Museum, 1974), which attracted 1,505,239 visitors. There is also a genealogy of exhibitions in which people come to see treasures brought from a distant place. (In the Edo period, Buddhist statues normally kept hidden from the public would be made available for viewing for a certain period in large cities, and the income from such shows would be allocated to the cost of repairing temples and shrines.) This type of exhibition has continued to the present as evident in *The National Treasure ASHURA and Masterpieces from Kofukuji* (Tokyo National Museum, 2009), which attracted 946,172 visitors. Furthermore, in the past ten or so years, so-called “copyright exhibitions,” in which a project involving a popular character is purchased by museums as a packaged exhibition, have also been gathering many visitors in museums all over Japan.

Exhibitions aiming at attracting a large number of visitors are nowadays referred to as “blockbuster exhibitions” within the museum industry. A “blockbuster” originally denotes a bomb used by the British military and is nicknamed as such because it was capable of blowing up the entire buildings of a whole block. The term is said to have come into use among the American film industry in the 1970s. The first time I heard it used for an art exhibition was in Britain at the beginning of the twenty-first century. Soon afterwards, blockbuster exhibitions came to be used as the name for exhibitions which had a significant impact on the society and attracted large numbers of visitors in the Japanese art world, too, and this tendency continues to the present.

## 1.3 Forming a Collection

How have the museums in Japan gathered their collections, which constitute the permanent exhibitions? Here again, I shall consider the examples at The National Museum of Modern Art, Tokyo and Yokohama Museum of Art.

The National Museum of Modern Art, Tokyo opened in 1952.<sup>11</sup> Together with Bridgestone Museum of Art (the present Artizon Museum), which opened in the same year, and The Museum of Modern Art, Kamakura, which opened the year before, it belongs to the first generation of Japanese art museums which opened after the Second World War. The base of its collection when it first opened were works which had been submitted to the annual exhibitions organized by the Ministry of Education or the Imperial Academy of Fine Arts and purchased by the Ministry of Education from the Meiji period. The year after its opening, in 1953, altogether 178 works including Japanese-style paintings, Western-style paintings, and sculptures were transferred from the Ministry to the Museum en bloc. However, Atsuo Imaizumi, the first chief curator of the Department of Fine Arts at the Museum, strongly opposed having such works which embodied prewar values of governmentally organized exhibitions at the pivot of the collection and made efforts to newly collect particularly avant-garde or non-governmental works, which were oppressed before and during the war. When the establishment of the museum was being planned, Japan was still occupied by the GHQ. We know that Imaizumi referred to The Museum of Modern Art, New York in search of an image of a new museum. Imaizumi’s policy largely reflected the trend of the Japanese society trying to convert from prewar militarism to American-style democracy.

However, the first building in Kyobashi, Chuo-ku, where the museum was inaugurated, was so small that, for a long time, it was impossible to secure space to display the collection which had been accumulated through hard work. By moving to the present building in Kitanomaru-koen (Takebashi), Chiyoda-ku in 1969, it became possible for the first time to exhibit the collection, and this became the prototype of the present “MOMAT Collection.”

For many years from its opening, the museum’s annual acquisition budget was five million yen, but it increased after a while. Even in the first decade of the twenty-first century, when many public museums’ acquisition budgets were suspended, it did not suffer that much reduction. It has hovered around 100 million yen for the past ten or so years. It was late, in the latter half of the 1970s, that The National Museum of Modern Art, Tokyo began collecting foreign, mainly European and American, works. Backed by the bubble economy in the 1980s

(1986–1991), supplementary budgets were adopted, which led to the purchase of foreign works. From 2010, altogether 2.7 billion yen has been newly allocated to the six national art museums as a special acquisition budget. As far as the acquisition budget is concerned, The National Museum of Modern Art, Tokyo is in an exceptionally privileged position.

Regarding the overall perspective of the collection, from its very start, as a national museum, The National Museum of Modern Art, Tokyo has aimed at a standardized presentation of the flow of art in Japan from 1900 to the present. Nevertheless, the standard model itself has of course been modified as required following, for example, an incidental addition of works such as 153 war paintings (which were deposited on indefinite loan by the US in 1970) or the change of times.

Yokohama Museum of Art opened in 1989. Reflecting the bubble economy, there was a boom for local governments all over Japan to build art museums. The museums established in those days form a notable stratum among Japanese museums. As quite a few preceding museums already existed, it was decided that its collection should put forth the characteristics of Yokohama. Bearing in mind the city's history of opening its port to East and West exchanges, it was decided that Yokohama Museum of Art should collect works indicating the interchange between Japan and Europe. Being the city, alongside Nagasaki, where photography began, photographic works were to be included, too. Likewise, works related to Sankei Hara, a wealthy merchant who patronized Tenshin Okakura and others, were to be added. It has been pointed out that Chisaburo Yamada, a former director of the National Museum of Western Art who also served as cultural advisor to the City of Yokohama, played an important role in deciding such policies.<sup>2</sup>

Eight years before the opening of Yokohama Museum of Art, in 1981, the City of Yokohama set up “Yokohama Bunka Kikin,” a fund aiming to raise a total of 7 billion yen to purchase art. Twenty percent, that is to say 1.4 billion yen, was to be covered by donations from corporations and individuals. It was through this fund that *Red in Nets* by Wassily Kandinsky (1927, purchased in 1983), *Seated Figure* by Francis Bacon (1961, purchased in 1983), etc. were purchased from the “Taiko Collection” formerly owned by Nagaoka Contemporary Art Museum. These were followed by the acquisitions of *Mrs. Cézanne in Striped Dress* by Paul Cézanne (1883–85, purchased in 1987) and *Woman Sleeping in an Armchair* by Pablo Picasso (1927, purchased in 1988). Efforts made to collect works by famous modern Western artists was a trend common among many of the museums founded during the period of the economic bubble. Unlike The National Museum of Modern Art, Tokyo, which is allocated operating expenses

including an acquisition budget from the state, Yokohama Museum of Art continues to purchase works through the above-mentioned municipal fund. However, use of this fund was frozen in the first decade of the twenty-first century and the acquisition budget is still being suspended until the fund balance has been restored. Collecting was undertaken substantially when the museum first opened, but has become intermittent after that. This is also a typical scenario of the collections of museums belonging to this generation.

As for the overall perspective of the collection, unlike that of The National Museum of Modern Art, Tokyo, which aims to cover the complete history of Japan comprehensively, it is composed of a number of substantial groups such as European works dating from between the First and Second World Wars, works related to Sankei Hara, and photography.

In the cases of 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa (opened in 2004) and Aomori Museum of Art (opened in 2006), which, following the generation established during the bubble economy, opened after the collapse of the bubble economy, their approaches to their collections seem to have changed. Whereas Kanazawa aims at the world, Aomori focuses on local artists. Although the color of the overall collection in the respective museums differs, *Swimming Pool* (2004) by Leandro Erlich in Kanazawa and *Aomori-ken (Aomori Dog)* (2006) by Yoshitomo Nara in Aomori both play a pivotal role as the symbol of the museum that everyone is familiar with. The idea of making the museum widely known by displaying a particular work from its collection in an easily viewable location outdoors was a concept that had not existed in Japan until then.

## 2

### 2.1 Periods of Crisis and Collections

I wrote at the beginning of this paper that at present, from 2020 to 2021, due to the spread of COVID-19, interest in the museums' collections is suddenly heightening. Looking back at the past thirty or so years, we realize that when the society confronts a crisis, as if returning to the starting point and confirming the meaning of a museum's existence, there have been moments when the people's attention turned to the collection.

Look, for example, at the early 1990s, when, due to the collapse of the bubble economy, all of a sudden, the society turned stern eyes to the museums. It was during that period that an awareness of museum education grew. There was a pressing need to eradicate the unapproachable image and arouse a social atmosphere to support the



museums. Precedents had already been set by The Miyagi Museum of Art (opened in 1979) and Yokohama Museum of Art, where studio facilities were provided with a focus on supporting the citizens' creative activities. The novel aspect of the trend in those days was that emphasis was placed on art appreciation. The museums naturally relied on the works in their own collection as the resource of such activities.

Another example would be the Designated Administrator System introduced in the early 2000s. This system was based on the revision of the Local Autonomy Law, Clause 244 "Public Facilities" in 2003, which made it possible for the administrative operations to be contracted out to private enterprises. It was just from the period of "structural reform without sanctuaries" undertaken by the Koizumi administration (2001-06) to the "budget screening" (2011) by the DPJ administration. Various issues regarding the system such as fear of retrogression in non-profit-making businesses including survey and research or difficulty in continued employment of museum staff were discussed. One of the points at issue was whether the collection, which is public property with an obligation to be administered on a long-term basis, could be entrusted to private enterprises, which seek short-term profit.\*3 There were cases such as Shizuoka Prefectural Museum of Art (opened in 1986), which carried out a general inspection of its collection and advocated the significance of the collection to the residents of the prefecture.\*4

The next epoch-making incident was the Great East Japan Earthquake on March 11, 2011. Not only those involved in the museum world but the whole society were shocked to learn that Rias Ark Museum of Art (opened in 1994) and other museums lost their collections. The perpetuity of a museum collection, which forms the very foundation of a museum, was radically undermined. Thereafter, in 2019, the collection at Kawasaki City Museum (opened in 1988) suffered flood damage caused by a typhoon. Nowadays, damage and loss of the collection caused by disasters simply cannot be ignored.

The following are accounts of what I experienced as new trends regarding the display of the permanent collection at a museum before and after the earthquake disaster.

## 2.2 "There's Something Happening Here"

Towards the end of the first decade of the twenty-first century, at a time when, as mentioned above, museums were faced with continued hardships, two exhibitions were held at Chiba City Museum of Art (opened in 1995), namely *Numbers* (2008) and *Colors: The*

*Joy of Coloration* (2008-09). Both exhibitions consisted of works from the museum's own collection. Delving adeptly into the respective themes, they were "special exhibitions of the museum collection" so to speak. I imagine this stemmed from strained financial circumstances, which made it difficult to organize large-scale special exhibitions. Nevertheless, to me, these exhibitions proved opportunities to realize anew that displays equivalent to special exhibitions could be orchestrated with the museum collection alone. In fact, whether or not an exhibition is special or not is not differentiated on account of whether the works come from the museum collection or are on loan. That was just around the time I became chief curator of the Department of Fine Arts, which is responsible for the collection, at The National Museum of Modern Art, Tokyo.

Triggered by this experience, I later planned, together with the staff at the Department of Fine Arts in those days, four Special Exhibits from the MOMAT Collection, namely *There's Something Happening Here: 1907-1945* (2013-14), *There's Something Happening Here II: 1923, 1945, and Beyond* (2014), *What Are You Fighting For?* (2015), and *Special Exhibit Foujita Tsuguharu: Complete Works from the Museum Collection* (2015). Each one of these exhibitions was held on a considerable scale using more or less the entire 3,000 square meters of the Collection Galleries.\*5 This was just after the Collection Galleries had been renovated by the architect Nishizawa Tezzo and redesigned by Hattori Kazunari in commemoration of the sixtieth anniversary of the opening of the museum.

As mentioned above, the Great East Japan Earthquake on March 11, 2011 was the direct cue that led us to planning *There's Something Happening Here* and *There's Something Happening Here II*. As an art museum, we wanted to plan a relevant project immediately and convey a message to the society. However, our special exhibition schedule was already fully booked for the next few years, and the realization of an idea which probably would not attract such a large audience as a special exhibition did not seem feasible. Consequently, we pondered whether we could treat the theme of the earthquake disaster using our own collection, and concluded that we would represent the Great East Japan Earthquake indirectly by employing a group of works concerning the Great Kanto Earthquake of 1923. The "MOMAT Collection" had conventionally been structured according to the flow of art trends such as the inauguration of the Ministry of Education Art Exhibition or the Taisho Democracy respect for individuality. However, on that occasion, we decided to arrange the works according to significant social events such as the Great Kanto Earthquake, the Sino-Japanese War, and the Second World War. In order to present an idea of the respective times, we employed many newspapers, magazines, picture

postcards, and films of the time.

I had a strange experience in the process of preparing these exhibitions. The story we planned for the display began to fully overlap with the reality. (The works mentioned in parentheses are examples of the display related to each phenomenon.) For example, immediately after the Great Kanto Earthquake, young architects and avant-garde artists went out to the town and formed “Barakku Soshokusha,” a group through which they decorated the hurriedly constructed shops etc. (Tomoyoshi Murayama, *Construction*, 1925). However, after a while, frustration about the delay in restoration led to the utopia of mutual aid being overtaken by a social atmosphere of banning criticism of the government. It was around that time that the Peace Preservation Law (1925) was promulgated (Seifu Tsuda, *The Victim*, 1933). In order to showcase recovery from the earthquake, the Tokyo Olympic Games, the first to be held in Asia, and a universal exposition were planned for 1940. However, they were cancelled due to the outbreak of the Sino-Japanese War in 1937 (Noboru Kitawaki, *Perishing in the Sky*<sup>19-1</sup>, and *Airport*, both 1937), which later led to the start of the Second World War.

In the real world from the 3/11 earthquake onwards, the architect Toyo Ito and others began the HOME-FOR-ALL project (2011–) to build houses where residents of the disaster-stricken areas could be based. The Specially Designated Secrets Act was promulgated (2013), Tokyo was chosen as the host city of the 2020 Olympic and Paralympic Games (2013), and it was decided that Osaka would host the World Expo 2025 (2018). The relations between China and Japan rapidly worsened from around 2010. Although the Olympic Games have not been cancelled due to a war, a pandemic, which nobody could have imagined in those days, is casting doubt over whether the Tokyo 2020 Olympic and Paralympic Games can be held.

The overlap of such trends in 1923 and 2011 was certainly not a coincidence. Generally speaking, it is said that after a disaster, a cycle of a “heroic phase” or a “honeymoon phase,” during which everyone serves others; a “disillusionment phase,” when the delay in restoration and fatigue caused by living in evacuation leads to frequent problems among the survivors; and a “reconstruction phase,” when reconstruction proceeds leaving a certain number of people behind,<sup>20</sup> can be identified. Olympic Games and world expositions are often known to be utilized to bolster rehabilitation from a war or disaster. Furthermore, in *There's Something Happening Here II*, which covered the postwar tendencies, too, a work created at a time when peaceful use of atomic energy was declared (Taro Okamoto, *Man Aflame*, 1955) and a work giving thought to atomic power generation following the Fukushima Daiichi nuclear disaster caused by the earthquake and tsunami on March 11, 2011 (Chim ↑ Pom, *Real Times*, 2011, on long-term loan) seemed to overlap, too. In other words, artworks kept in the museum collection, which could be regarded a box of perpetuity, and presented before our eyes as real objects several decades later revealed the same pattern of repetition. By deeply reexamining the collection brought from the past, we can calmly understand what is happening in the present, forecast the future, and notify the society of an incident that might occur. That was what I realized at that moment.

In her book entitled *Radical Museology: Or What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art?* the British art historian and art critic

Claire Bishop introduces the schemes at three museums, namely the Van Abbemuseum in the Netherlands, the Museo Nacional de Reina Sofia in Spain, and the Museum of Contemporary Art Metelkova in Slovenia.<sup>21</sup> According to Bishop. *Plug In to Play* (2006–08) and *Play Van Abbe* (2009–11) at the Van Abbemuseum, the display of the museum collection at the Museo Nacional de Reina Sofia (c. 2013), and *War Time* (2011) at the Museum of Contemporary Art Metelkova were all ambitious attempts at representing “multiple, overlapping temporalities” such as the past, present, future, and the various times in which people in diverse positions are living.<sup>22</sup> She refers to such attempts as “dialectic contemporaneity.” Looking back now, the series of exhibits including *There's Something Happening Here* we planned in those days were also attempts at finding “dialectic contemporaneity.”

I was unaware of the existence of Bishop's book originally published in 2013 at the time I was planning the above-mentioned exhibits. Moreover, it was not until 2014, when I happened to see the display of the museum collection at the Museo Nacional de Reina Sofia in person, that I was able to witness such trends abroad for myself. Therefore, the attempts made at the three museums in Europe and in the “MOMAT Collection” occurred simultaneously in different locations. Without knowing each other's efforts, volition to make an approach of some sort to the circumstances in the respective areas encouraged each museum to take action.

Rather than displaying the museum collection “for the citizens to enjoy,” at times, it can be reinterpreted, rearranged, and presented with a distinct theme in order to “place some issues before the citizens.” By doing so, we present the past to be learned from, provide materials to grasp the present, and make a sketch of the future together with the viewers. Such a display probably would not be acceptable to a large number of people and would be difficult to form the foundation of a special exhibition requiring substantial funds. Nevertheless, if it were to be composed of works from the museum's own collection, there would be no need for transport costs, and negotiations with owners of works to be loaned and other labor required for the preparation of the exhibition would be reduced significantly. The less the expenses, the less the required income and number of visitors would become. Compared to special exhibitions, which are becoming larger and larger in scale, I felt that the permanent exhibition located in an inconspicuous corner of the museum now had infinite potentials.

### 2.3 “Culture as a Moneymaker”

In the 2010s, at the time we were exploring new ideas for the display of the permanent collection, the situation surrounding museums was proceeding further beyond the first decade of the twenty-first century, when museums were in a turmoil over the Designated Administrator System. Naoko Iwasaki of The Kyoto University Museum points out that national policies lay in the background of this situation. Based on measures to promote tourism by appealing “Cool Japan” to visitors from abroad, the Japanese government urged museums in Japan to change.<sup>23</sup>

According to Iwasaki, the source of this trend can be traced back to the latter half of the 1990s. Amidst debates on how to reflate the

economy after the collapse of the bubble economy, the “Tourism-based Country Promotion Basic Act” was established in 2006. “Historic sites, places of scenic beauty, and natural monuments and other cultural properties” were clearly prescribed as “tourism resources.” Although it was from around 2012 that the number of tourists visiting Japan from abroad suddenly increased, based on the enactment of the “Basic Act for the Promotion of Culture and the Arts” in 2001, in the third policy of “The Basic Policy on the Promotion of Culture and the Arts” issued in 2011, cultural properties were regarded useful for “conferring national prestige and extending their effects to related businesses.” Consequently, it stated that “the view on public support of culture and the arts should be altered and regarded a strategic investment based on social necessity.” Following this trend, a “Sightseeing Vision Concept Meeting to Support Tomorrow’s Japan,” one of the policy councils which met at the Prime Minister’s official residence in 2016, formulated a “Sightseeing Vision to Support Tomorrow’s Japan—Towards a Japan That the Entire World Would Like to Visit.” The following courses of action were indicated: “Regarding ‘cultural properties,’ ‘an understanding’ from the tourists’ point of view should be promoted more than emphasizing ‘preservation.’ Furthermore, they should be ‘utilized,’ i.e. rather than ‘preserved cultural properties,’ they should be treated as ‘cultural properties carefully laid aside precisely for this occasion.’” In 2017, Kozo Yamamoto, then Minister of State for the Promotion of Overcoming Population Decline and Vitalizing Local Economy in Japan, caused a stir by commenting, “The most serious cancer is the curators. They are not at all tourism-minded. We must get rid of them.” This was a remark grounded on the flow described above. The “Act on Protection of Cultural Properties” was revised in 2018. Iwasaki points out that the main purpose of this revision was “to make it possible for the private sector to take part in the administration of cultural properties.”<sup>10</sup> These revisions were probably made with historical sites such as Shinto shrines, Buddhist temples, and castles in mind, but they naturally had significant effects on museums possessing cultural properties, too. Thus, nowadays, the attitude of placing emphasis on preservation has been revised and museums are regarded an existence where contents attractive to tourists are presented, which leads to demonstrating national prestige, increases the museum’s own income, and has a positive effect on the surrounding economy.

It was amidst such movements that the spread of COVID-19 struck the world.

### 3. Faced with the Coronavirus Pandemic

A special exhibition entitled *Dialogue: Talking 20th-century Art* was held at Yokohama Museum of Art from November 14, 2020 to February 28, 2021. Tracing the history of twentieth-century Western art, 123 works by 70 artists were gathered from three museums, namely Yokohama Museum of Art, Aichi Prefectural Museum of Art, and Toyama Prefectural Museum of Art and Design. Despite two thirds of the duration of the exhibition falling under the second declaration of a state of emergency (January 8–March 21, 2021) issued by the Kanagawa

Prefectural Government, there were 45,414 visitors to the exhibition, and it ended having proved popular. Although, of course, plans for the exhibition began from several years before, as it took place during this period, it was frequently introduced in the media as a successful case utilizing museum collections amidst the restrictions caused by COVID-19. “Masterworks from three museums compete with each other. At a time when it is difficult to hold large-scale exhibitions, the three museums cooperated in organizing a special exhibition.”<sup>11</sup> “A new standard emerges amidst this coronavirus pandemic, when it is difficult to bring works from abroad.”<sup>12</sup>

At present, discussions on museum collections amidst the coronavirus pandemic are confined on the whole to general arguments about “returning to the collection.” While rejoicing at the outcome of *Dialogue*, I realized that such discussions might lead to “making money with the museum collection” in the future. That is to say, we might find ourselves heading in the direction of continuing conventional blockbuster exhibitions by utilizing our own collection. This set me thinking.<sup>13</sup>

There are mainly two problems.

Firstly, the contents of collections at many Japanese museums have not been renewed in the past thirty years. As outlined above, with the exception of a few cases, many of the museums founded during the period of the economic bubble, which compose the majority in Japan, acquired substantial collections on the occasion of their opening, but purchases of works sharply decreased from the 1990s onwards. As a result, if we were to plan an exhibition consisting of works from collections in Japan only, there is a risk that we would be unable to cover the changes in artistic trends or values over the past thirty years.

Taking *Dialogue* as an example, the exhibition was based on the framework of “Western art,” which has nowadays come to be considered more in relativity. This conversely showed that, despite being located in the Far East, the accumulation of examples of “Western art” in the museums in Japan is replete enough to organize a substantial special exhibition. In fact, the majority of the Japanese museums belonging to the postwar generation and bubble generation have concentrated on collecting Japanese and Western works. Japan was confronting a huge target, the West, all by itself. Looking back at this situation from the present, it was indeed a strange structure. In *Dialogue*, of the seventy artists/units included in the exhibition, there was only one artist from or based in somewhere other than the European continent and North America. Furthermore, the number of female artists was seven, including two who collaborated with men, which accounted for one tenth of the entirety.<sup>14</sup>

A collection should, in essence, be an existence that constantly transforms like a living creature. While keeping an eye on the overall look of the collection, the museum has to constantly check which part is handsomely supplied and which part is short of examples. If there is an aspect lacking in the collection, it should be supplemented so that the collection continues growing. In the current art world particularly, following the global spread of the “Me Too” movement, which began in 2017, a tendency to secure diversity with regard to race, gender, sexual orientation, etc. in collecting works is rapidly proceeding. In the catalogue of the *Dialogue* based on the framework of “Western

art,” the curators express their torment about being unable to reflect such changes in values in the exhibition.<sup>15</sup>

However, it will take a long time for all these museums to recover the stagnation of collecting over the past thirty years. In that case, as exemplified by the “Special Exhibits from the MOMAT Collection,” utilizing the existing collection from an unconventional viewpoint should prove a realistic way to express new values.

Secondly, the “asylum” would disappear from museums.

I wrote at the end of 2.2 that permanent exhibitions with less expenditure and less exposure have greater leeway compared to special exhibitions, in which the quotas of income and number of visitors are becoming higher and higher. In that sense, I had reidentified permanent exhibitions as a so-called “asylum” (a historical and social concept meaning a free space or shelter) within the museum.

I do not intend to negate museums making money by organizing large-scale special exhibitions at all. For example, the cultural affairs departments of newspaper companies or TV stations, with whom the museums organize large-scale special exhibitions, are valued partners. With them, it becomes possible to realize exhibitions on a scale quite unfeasible with the museum’s budget alone. To begin with, as a museum is entrusted with cultural assets, the costs required in fundamental categories such as temperature and humidity control or the implementation of a security system are enormous. Educational programs, which are important for attracting the attention of a diverse range of visitors, cannot be carried out in full unless the funds are earned somewhere. It is also necessary to secure adequate funds to maintain working conditions and protect the staff. Furthermore, the current coronavirus pandemic proved a chance for me to reconfirm the worth of being able to welcome many visitors into the museum. Large-scale special exhibitions play an important role that only large-scale special exhibitions can perform.

I am not saying that museums should not rely on their collections as moneymakers either. I hope that projects like *Trialogue* will increase in the future and that it will become possible to attract visitors to a single permanent exhibition, too.

Even so, I still feel a museum also has the responsibility of providing a quiet place for the few people who have slipped out of the values of the majority and have nowhere to go. I believe there is still a lot more that permanent exhibitions could do to fulfill such a role.

## Conclusion

As described above, I have looked into the potential of permanent exhibitions taking the changes in the society over the past thirty years into account. Having recounted the financial aspects regarding the demise of the bubble economy and “culture as a moneymaker” plus the two calamities of the Great East Japan Earthquake and the coronavirus pandemic, this paper has turned out, by chance, to be a description of permanent exhibitions being buffeted by these four forces. (Unfortunately, I was incapable of including the effects of the Great Hanshin and Awaji Earthquake of 1995.)

The systems of many of the museums in Japan are designed against the background of the economic circumstances from the period of high economic growth to the bubble economy period. Now that we are heading towards a decrease in population and reduction in the size of economy, how then can museums redraw a sustainable plan?

“NHK Special: Pandemic (8) The World in Turmoil—Music and Sports, Spaces Void of Frenzies” (in Japanese), a TV program broadcasted on February 14, 2021, was thought-provoking as a coverage of the trends in a neighboring field of culture and sports.<sup>16</sup> In the music world, prior to the coronavirus pandemic, the scale of tours was becoming larger and larger as a means to cover the decrease of CD sales. In professional soccer, watching a match from the stands gives the supporters a chance to mingle directly with the players. However, the income from ticket sales was overtaken by the proceeds of trading TV broadcasting rights. Confronted with temporary suspension of all activities, the musicians and athletes who appeared in such schemes would have been made aware anew of the huge discrepancy between their devotion for music or sports and big businesses.

As personnel involved in art, we too must put this momentary calm-like period during the coronavirus pandemic to good use as a suspended period to look back on the past thirty years and ponder the next thirty years. Once the pandemic has been overcome, let us keep our eyes wide open to witness how the efforts made prior to the pandemic and what happens after the pandemic will be connected or discontinued. Moreover, we must prepare ourselves to be able to issue warnings against incidents in which thoughts gathered during the pandemic get forgotten and we are tempted to return to the same procedures as before.

(translated by OGAWA Kikuko)

Notes:

- \*1 For details on how The National Museum of Modern Art, Tokyo collected works, see Mika Kuraya, "The Collection at the Art Museum and Exhibitions of the Collection" [in Japanese], *Tokyo Kokuritsu Kindai Bijutsukan 60 nenshi, 1952–2012* [60 years at The National Museum of Modern Art, Tokyo, 1952–2012] (The National Museum of Modern Art, Tokyo, 2012), 57–73.
- \*2 See Numata's remarks in Hideko Numata, Masahiko Haito, and Hideki Sugino, "Dialogue on Collecting Works in Three Museums in Yokohama, Aichi, and Toyama and Twentieth Century Art" [in Japanese], *Dialogue: Talking 20th-century Art* (Sayusha, 2020), 268–278.
- \*3 Masafumi Fukagawa, "Series: Thoughts on the Future of Museums (2) A Way to Survive Examined from the Point of View of the Designated Administrator System" [in Japanese], 2018, *Web bijustu techo*, accessed March 8, 2021, <https://bijustutecho.com/magazine/series/s13/18038>. According to Fukagawa, when the Designated Administrator System was adopted at Kawasaki City Museum, the collection of over 100,000 works, the largest in Japan, was the central point of discussion.
- \*4 I am grateful to Mina Lee, who was then working at Shizuoka Prefectural Museum, for her advice on this case. For details on the adoption of the Designated Administrator System at Yokohama Museum of Art, see Tomoo Kashiwagi, "Art Promotion and the Museum in the International Port City Yokohama—The Past, Present, and Future (Yokohama Museum of Art)" [in Japanese], in *Tenkanki no hakubutsukan keiei; shiteikan-rigyosha seido, dokuritsu gyosei hojin no kensho to tenbo*, ed. Yoshiaki Kanayama (Doseisha, 2020), 85–93.
- \*5 Regarding *There's Something Happening Here, There's Something Happening Here II, What Are You Fighting For?* and *Fujita Tsuguharu: Complete Works from the Museum Collection*, see the following: Mika Kuraya, "What Museum Collections Can Do Now" [in Japanese], in *Myuzeoraji no tenkai; keieiron, shiryoron*, ed. Shinji Kaneko and Sachiko Sugiura (Musashino Art University Press, 2016), 268–286. Mika Kuraya and Shingo Jinno, "Interview 3. Art Museums from the Point of View of Publicness—Collection, Display, and Education" [in Japanese], in Akihiro Kitada, Shingo Jinno, and Keiko Takeda, ed., *Shakai no geijutsu/geijutsu to iu shakai, shakai to ato no kankei, sono saisozo ni mukete* (Film Art, Inc., 2016), 295–319. Mika Kuraya, "A 45-Year Discussion: MOMAT's Collection Exhibition and Pacific War Paintings," CIMAM 2015 Tokyo. Day 1: Perspective 1 and 2, Mika Kuraya and Jack Persekian, accessed March 9, 2021, <https://cimam.org/digital-resources/cimam-tv-ok/tokyo-2015/mika-kuraya-and-jack-persekian/>. The members of the Department of Fine Arts with whom I worked at that time were Katsuo Suzuki, Chieko Tsuzuki, Reiko Nakamura, Kenjiro Hosaka, Tomohiro Masuda, and Rei Masuda.
- \*6 See David Lujan Romo, *Saigai to kokoro no kea handobukku* [Coping with disaster], trans. Mizusawa Tsukasa (ASK Human Care, 1995). Translated into English from this Japanese translation.
- \*7 See Claire Bishop with drawings by Dan Perjovschi, *Radical Museology: or, What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art?*, Koenig Books, London, 2013.
- \*8 Bishop, op. cit., p.49.
- \*9 See Naoko Iwasaki, "Chapter 1. The Future of Museums" [in Japanese], in Takuji Iwaki and Hiroshi Takagi, ed., *Hakubutsukan to bunkazai no kiki* (Jinbun Shoin, 2020), 17–36. I am grateful to Tomohiro Masuda for introducing this book to me.
- \*10 Iwasaki, "The Future of Museums," 21.
- \*11 "Culture 3. Masterpieces in Museum Collections, Stylish Competition, Special Exhibition Planned through Cooperation Despite Difficulties in Holding Large-Scale Exhibitions, New Style under the Coronavirus Pandemic" [in Japanese], *Chunichi Shimbun*, November 28, 2021, morning edition, 11.
- \*12 The website of *Burabura bijutsu/hakubutsukan* [Strolling around museums]: "#368 Gundam in Motion at Yokohama Pier! Japanese Museums Show Potential Power in Dialogue—How did Picasso and Surrealism Come into Being? All about Turbulent Twentieth-Century Art!" [in Japanese], accessed March 9, 2021, <https://www.bs4.jp/burabi/articles/836yyu6mqmri1ovk.html>
- \*13 *Dialogue* was not the first instance in which Yokohama Museum of Art succeeded in utilizing collections of Western art in Japan. For example, Monet's Legacy (Nagoya City Art Museum, Yokohama Museum of Art, 2018), in which works by Monet and other modern and contemporary artists from collections in Japan were exhibited, proved a huge success exceeding the target of 120,000 visitors with 260,375 visitors at Yokohama alone.
- \*14 Born in Cuba to parents of Chinese and African origin, Wilfredo Lam was the only artist from somewhere other than the European continent and North America. The seven female artists were Gabriele Münter, Meret Oppenheim, Maya Deren (with Alexander Hammid), Georgia O'Keefe, Louise Nevelson, Bridget Riley, and Jeanne-Claude (with Christo).
- \*15 See Shintaro Matsunaga, Kazuho Soeda, and Mao Usui, "Relayed Correspondence among the Curators: Thoughts on 'Collections'—Their Present State, Utilization, and Future" [in Japanese], *Dialogue*, 289–299.
- \*16 See the following for more details: "Pandemic (8) The World in Turmoil—Music and Sports, Spaces Void of Frenzies" [in Japanese], accessed March 9, 2021, <https://www.nhk.or.jp/covid19-shogen/theme/theme6/443001.html>

---

KURAYA Mika

She was Born in Chiba prefecture and graduated from Chiba University. She had been working as curator of The National Museum of Modern Art, Tokyo since 1993, and assumed director of Yokohama Art Museum in 2020. Her main curatorial projects include: *Waiting for Video: Works from the 1960s to Today* (2009, The National Museum of Modern Art, Tokyo, co-curation), *Undressing Paintings: Japanese Nudes 1880–1945* (2011–2012, MOMAT, Ringa Art prize), *Jiro Takamatsu Mysteries* (2014–2015, MOMAT, co-curation), and *Kumagai Morikazu: A Joy of Living* (2017–2018, MOMAT). She had received Special Mention for the 55th Venice Biennale of International Art Exhibition with Koki Tanaka's solo show *abstract speaking: sharing uncertainty and other collective acts* in 2013.

# 金沢21世紀美術館のコレクション構築

黒澤浩美

## 現代美術館のコレクション

金沢21世紀美術館のコレクションは開館した2004年の5年前の1999年から準備が始まった。日本で、とりわけ市町村が主体となる公立美術館のほとんどが地域にゆかりの作家に纏わる作品などを元にして、関連づけられるテーマや資料を徐々に収蔵に繋げていることを思い起こせば、金沢21世紀美術館のコレクションはキュレーターが一から形成したものである。俯瞰と考察に値するだろう。星の数ほどある作品の中から、限られた条件で何を選択してコレクションにするかが専門家の役割である。そもそも美術館で専門家とは、一義的にはコレクションを構築し、コレクションを保存し、調査研究し、世界の誰よりもその作品について知る人を指す。そしてコレクションは、その美術館の成り立ちや考え方と大きく連関している。場合によっては偶然の発見や政治の反映によって、多くは必ずしも統一が取れた全体像が築かれ保たれているとは言い難いが、美術館はそれぞれのアイデンティティをコレクションに標榜させ、人々は忘れ難い作品と共に美術館を記憶していくのである。例えば、ルーヴル美術館は、レオナルド・ダ・ヴィンチの《モナ・リザ》によって、アムステルダム国立美術館はレンブラント・ファン・レインの《夜警》によって、そして、ソフィア王妃芸術センターはパブロ・ピカソの《ゲルニカ》によって、という具合に。しかし、20世紀の美術館は過去の所産である芸術作品を神殿や教会のように厳かに見る場からフォーラム的な役割を担う場へと変化していった。このこととコレクションされる作品の意味や種類の変化は大凡バラレルだった。金沢21世紀美術館がコレクションの構築を始めた1999年頃といえば、過去に近接した大事は冷戦終結と東西ベルリンの壁の崩壊、未来との接続は目前に迫る新世紀への期待であった。この時代意識は「世界の現在(いま)とともに生きる美術館」であることとする、美術館のミッション・ステイトメントに明確に謳われており、あらゆる美術館活動の上位概念として規定された。したがって、コレクション構築も、今起こりつつある美術表現の現在と向き合い、いわゆる現代美術の「現代」を、モダニズムから続く歴史的な膠着した一時期ではなく、「現在」と捉えるのも、そのためである。「現代」の意味するところは、「今日的」であり、「現在的」であるとの主張を続け、先行している時代の継続性よりは、今という生きられる時間を扱いたいという意欲を全面に押し出した。20世紀までの歴史の象徴となる遺産の保管展示の役割から、多様な価値観を選択的に集め、同時代の、あるいは未来のために存在するコレクションという「現在主義」に依っている。コレクションの構築は、作品を選定して購入あるいは寄贈寄託を受けて、或る場所に収めておく行為

だが、現代美術の場合に限らず、コレクションを生み出す過程は知の生産そのものだ。対象となる作品を理解し、検討する過程は、世界についての考察と同義である。これが現代美術の場合は過去ではなく現在に依っているということだ。欧米の先行館の中で米国の現代美術館は「現在主義」が色濃く、ニューヨーク近代美術館(MoMA Museum of Modern Art)は、その美術館名から、「何が近代なのか」の批評に巻き込まれつつ、現存する作家の作品を収蔵し、より近年の作品がコレクションされている状態を保つようにコレクションを更新している。同じくニューヨークのニュー・ミュージアムは、様々な芸術表現の実践の過程や結果で生まれた、より現在に近い所産に注目し、十分に歴史化するほどに時間が経過した作品は、MoMAと同様にコレクションの使命を他の館に譲ってきている。一方、日本の公立美術館には、一旦収蔵したら移管されることは稀なため、現代美術を扱う美術館であってもやがて歴史化は避けられない。米国のように、常に現在性を意識させる作品群が主要なコレクションとはならず、現在という点が繋がる足跡と共に、歴史化された作品群によるコレクションに更新されていくというイメージだ。モデルとしては、ヨーロッパ型の美術館、例えばノルトライン＝ヴェストファーレン州立美術館のK21やテート・モダンのように、あくまで過去と接続した現在であることを、K20やテート・ブリテンの存在が思い起こさせてくれるのに近い。金沢21世紀美術館のコレクションもまた、過去20年余りの収集活動の蓄積が歴史化されていき、現在性の点を線で繋ぐリニアな時間に沿ってコレクションが形作られてきた。収集当時は現在形の作品であったとしても、いずれはクラシックとなる。美術館の文脈では、コレクションが「現在」であり続けることは不可能であり、複数の現在を書き留めるのみだ。脱中心化によって時間は複数あり共存していることは、今では定点に居ながらに理解できる。これらを時間的区分やイズムや様式に適用する代わりに、なぜその作品が特定の場所と時間の中で誰によって発せられたのかについて考察することが現代美術におけるコレクションの目的だ。そしてコレクションは全体的には溶け合いながら、現在性の相互影響や関係性を辿り、普遍的な疑問に答えていくこともできるかもしれないし、新たな視点を示すことができるかもしれない。いずれにしても重要なのは、コレクション化の過程で、作品は時間性の考慮と、常にその時の環境や背景、参照点とセットで語られなければならない。モダニズムの地平からもポストモダンへの批評からも離脱して、ひたすら現在的批評の上にコレクションすることは、ラディカルで批評的であり、コレクションすること自体がクリエイティブである。それは、今、ここにある状況を理解することへの欲望と、社会に接続して未来を変えたいという希望

を芸術に負わせているからだ。例えば1990年代に地理的にも周縁化された地域に生きるアーティストたちの作品は、そのほとんどが内戦や国難の状況下で生きる人々の姿や声を写し取ったものだ。グローバル化によって時間性は複数あると考えられ、現代美術のコレクションは、「現在」が歴史化されるまでの間は、明確な時代区分によって説明づけることは不可能なことを、常に理解しておかねばならない。

## 金沢21世紀美術館のケース

金沢市は1997年6月に「美術館等基本構想」を策定し、その基本理念として、後の金沢21世紀美術館となる施設を「現在に座標軸をおいた美術館活動を展開し、伝統文化に刺激を与え、新しい文化創造に寄与する市民主体の美術館」とすることを表明した。その翌年には「広坂芸術街(仮称)基本計画」において美術館機能と交流コミュニケーション機能を一体化させるという具体案とコレクションの収集方針も示された。美術館のコレクションの形成には終わりがなく、条件が許す限り継続される。それぞれの美術館ができるだけ一貫性を持った基準に沿って収集できるよう、方針が定められているのが一般的である。金沢21世紀美術館は次の3つを掲げている。

1. 1980年以降に制作された  
新たな価値観を提案するような作品
2. 1900年以降に制作され、  
1980年以降の作品の歴史的参照点  
となるような作品
3. 金沢ゆかりの作家による  
新たな創造性に富む作品

方針が定められた20世紀終盤の当時、現代美術に関する世界の状況で特筆すべきは、周縁化された地域からの表現が欧米を中心とした現代美術のプラットフォームに躍り出たことである。その最たる実験場であったビエンナーレやアートフェアで紹介された作品の多くは、モダニズムへの批判を様々な形で多様化していたが、いずれも過去の検証よりも同時代性の中で重要と考えられるテーマを包摂していて、記憶や記録を呼び出すのは、現在を考える上で有効と考える場合に限られていた。金沢21世紀美術館がコレクションに選んだ海外の作家の多くは、当時の国際展のリストにも名前があり、現代社会における芸術の役割を実践していく上で、最重要な調査の対象として認識されていた。そして当然のことながら、複数の時間性と歴史的価値に関心を寄せている美術館として、周縁化されてきた地域からの作品も、現代美術のグローバルなプラットフォームに寄せ集められた中から、コレクションの地理的範囲も拡大している。これらは、国際的な現代美術の潮流に沿って作品を残していくという態度の現れであり、アジア諸国の中では近代化が早かった韓国と日本では、ほぼ同様な収集活動が見られる。金沢21世紀美術館が海外で素早く認知された理由の一つは、欧米の他のインスティテュションやキュレーターとの間で、建築の独自性と

共にコレクションが共通言語になったことだ。先に挙げた国際展との接続が先行し、1980年代以降という方針に対して、実際には1990年代以降の作品がほとんどであり、国内の美術動向よりは海外の動向を注視していたことは確かである。同時代の西欧の状況を見ながら、先行する欧米の美術館のコレクションを裏付ける美術史の流れを一気に呼び込んだ形だ。また、金沢21世紀美術館のコレクションは、かつてのシンガポール美術館(Singapore Art Museum)や福岡アジア美術館のように、現地調査をする専門のキュレーターが巨大な美術市場を通さずに作家の主要な活動現地で調査をしたのちに選んできた作品群の趣とは大きく異なる。現代美術に特化した先行館が少ない日本において、コレクション全体の様相は、世界が圧倒的なグローバル化の時代に加速する中で、一つの方向性を示すことになった。均一化するグローバルリズムに対抗するのであれば、全てが中央を介した評価を伴っているのは、すでに違和感がある。多様性を確保しながら、より豊穡なコレクションを形成していくのであれば、現状の体制で地理的により広範で文化的に地理的なエリアの拡張に限界があるとしたら調査チームやネットワーク形成を検討しなければならないだろう。

作品の歴史的価値を検証するのではなく、「現在性」を重視する現代美術館として、コレクションとなった作品は、作品の出自や作家を取り巻く社会的状況、独自の物語性や、領域横断的であることが重視され、どのような切り口であっても構わないが、年代順の展示だけは期待されていない。どの作品も、歴史的解釈が可能になり美術史の一頁に記載されるまで、美術館の中で現実を統治するのであろう。現代美術館のコレクションは現実を補完する副次的な役割を担うのではなく、生きて現実の認識に変化をもたらすことが期待されているのである。

金沢21世紀美術館のコレクションは、表現の多様性を価値観として示すために、重要と考えた作家の作品から帰納的に以下のキーワード、「非物質性」「生成、生体」「日常性、個別性」「引用、複製」「協働、参加」を抽出して作品選定の基準としてきた。これらはキュレーターによる最初期のスタディによってもたらされ、20年以上にわたり有効かつ継続的に参照されている<sup>1)</sup>。その後、2004年の開館時に200件程度だったコレクションは2020年時点で総数4000件近くに増え<sup>2)</sup>、収集活動に途切れはない。しかし、グローバル化がもたらしている現在の世界の諸相は、1999年当時とは異なることも確かだ。芸術表現も、学際的な領域横断によってもたらされた複合的なテーマや研究によって、新たな地平が切り開かれつつある。「エコロジー」や「環境」は、極めて重要なキーワードになった。また、冷戦終結によって一時は統合に向かった20世紀の終盤から、目に見える「分断」や相対主義への抵抗の薄れなど、世界の危機的な状況に呼応する作家も少なくない。革新的なテクノロジーは生物学上の課題を解決しつつ、細胞レベルから身体を補完拡張するメカニカルなデバイスまで多種多様だ。表現の発展や拡張を試みる過程で、仮想空間は対峙するものから没入できるものに変化し、VRやアバターなど、現実との境界が完全に溶け合いつつある。コミュニケーションはリアルな対面からネット上に移行し、SNSによるサイバーネットワークは肥大化して、身体的や実体的ない空間はますます曖昧さを加速している。意思とは関係なく自走するアルゴリズムやビッグデータで顕在化する社会イメージから乖離して、無視できない数の個人の日常

が見えない空間の隙間に落ち込んでいく。1999年から20年以上が過ぎた2021年の現在は、まさに新しい潮目の時だと言えなくもない。世紀が変わってすぐの2001年に起こった9.11アメリカ同時多発テロ事件、出口の見えない中東情勢、リーマンショック、東日本大震災の3.11から続く福島原子力発電所の事故、中国の台頭による国家間の勢力図の書き換え、AI、一連の情報テクノロジー、遺伝子組み替え、人権、LGBT、難民、そしてまさにパンデミックとなった新型コロナウイルス感染症の脅威や気候変動による環境に関わる猶予のない課題、相互監視、ポストトゥルースなど、近過去の残像が鮮やかなまま、次から次へと湧き上がり押し寄せる様々なトピックに人類は向き合っている。現代美術のコレクションは、多様な表現を取り巻く社会的状況のめまぐるしさに対応したものでなければならない。そして、複数に進行する時間の流れの並存を確認して、それぞれに言説を与え、顕在化させる必要がある。現代美術の領域の「現代」とはいつを指すのかについては、歴史の中で何度か再検討されてきたが、その区分は永久に流動的だという考えは、現在のところ最も妥当な結論に思える。新たな潮の変わり目や、価値観の転換点という分岐は、この先も何度も立ち現れて消えていくだろうから、都度更新を繰り返していくと考えるのが自然である。そして、コレクションについても時代区分の線を動かして「現代」の再配置を行っていくという活動が、コレクション構築の過程で行われることになる。

## コモンへの移行——課題として

ハンス・ウルリッヒ・オプリストの主張によると、「20世紀は、永遠に保存可能な構造に基づく恒久的な建築やアートをつくりたいという、オブセッションにも似た欲望をはぐくんだ。私（筆者註：オプリストのこと）の信ずるところ、21世紀にはモノをフェティッシュ視するこのような態度がますます問題視されていくだろう」<sup>3</sup>という。オプリストは同じ箇所でウンベルト・エーコの話を用いて、蔵書の置き場に支払う家賃が本そのものの値段を上回る事実を物語る。このエピソードを美術館に置き換えて考えると、物理的な物の保管には限界があるうえ、コレクションに付け加えられなかった作品や資料の希少性、プランや図面、展覧会の記録など、保管場所のない知の形成についてどうしていくかという課題を浮き彫りにしている。金沢21世紀美術館のコレクションは、実際に形になって現れたもののうち調査研究によって展示公開できる作品を中心に収集してきた。しかし、現代美術の領域で拡張し続ける表現は、たとえ現実には形づくられなかったとしても、表象として位置づけられる何かであれば排除されるべき理由はない。実際のところ、オブジェクトの生産に関心が薄れている中で、ドキュメンタリーや調査資料と作品との境界が揺らいでいる。モダニズムの分類は、人間の生活や存在を捉えにくくしてしまったが、再展示が不可能な作品の記録や、意味の補完に必要な資料も含めれば、美術館のコレクションは総体としてはアーカイブに近づきつつある。デジタル化によって圧縮された情報は、伝達送信も作品の輸送よりは遥かに手軽というアドバンテージもあるため、作品は徐々に情報化されていくのかもしれない。一時的に開催される企画展のために、巨大な彫刻が世界の物流網に乗って移動することがいつ

まで可能かは予見できないが、エコロジカルな課題を踏まえれば、世界の各美術館のコレクションやアーカイブの形態も変わっていくだろう。オプリストはドリス・レッシングの小説『マールとダン』で、生命が部分的に絶滅したのちに残された産物について、残された主人公たちがどう理解すればいいかの手がかりがないという物語を設定している点に注目している。レッシングは、言語を含む文化システムは脆弱で、「直接私たちが相手取っている範囲を超えた公衆に対しても意味を持ちうるのかどうかを、私たちは立ち止まってもう一度考えてみるべきだ、と強く促している」<sup>4</sup>と。地理的な距離を何らかの方法で埋める算段が果たしたら、今までと同じ形式のコレクションやアーカイブ化は再考されてもいいはずだ。美術館関係者は、これまで数世紀にわたって続けてきた手法や考え方を変えたがらない。しかし、過去の産物を放棄するのではなく、少なくともメディアを変換して、人類の英知として注釈を付けながら、新たにコレクションに組み込んでいくためには、全人類にどう「意味を持ちうるか」と、物理的なモノ優先である必要があるかどうかを再検討すべきだ。美術館に収められるモノは、人類知への寄与というパースペクティブ上であれば十分収集に値する。将来的には、限られたキュレーターが閉じた場でコレクションを検討するというよりは、様々な方向からの視線を浴びながら、各美術館のアイデンティティを踏まえて選択の議論があることが望ましい。コレクションがコモンであることを取り戻すのは、作品が保管されている場所を示す番地の共有で事足りるであろう。グローバル化というのであれば、世界の隅々まで共同的なシステムの下に置けば、富だけでなく知の独占も防ぐことができるだろう。人間のあらゆる活動が資本主義と密接に結びついている現代社会で、美術作品もその例外ではない。美術館が実際に作品を収蔵しようと決意するとき、人間の所産として見出された作品の価値について、全世界で共有していく視点は重要な論点であろう。資本主義の下で、対価はあっても代替がない芸術表現特有の価値は、もともとコモン化され共有されることが望まれていたのだから。

## コンタクト・ゾーン

公立美術館のインハウスキュレーターやアーキビストは、土地のコンテクストと継続的に関係を持って仕事をしている。リアル・コンタクトによってもたらされる観客体験は、情報の中では質が高く内的に定着しやすい強固なものだ。作品の均一な情報——タイトル、サイズ、素材、手法、出身地等を与えられることで、歴史化されていくコレクションを現在に呼び戻すには、今を生きる人々が作品との対話に積極的に参加してることが重要で、コレクションを公開するときには、作品に関わる歴史、言語、文化についてのリサーチをして、存命の作家であれば直接の対話が促される。並置、対置、連想などの方法で作品との間で創造的なコンタクト・ゾーンを作り出すのが展示である。展示は過去の時間が現在と融解する場であり実験場である。実験の結果はすぐにコンセンサスを得られるものばかりではないが、困惑や混乱は次なる可能性に繋がる条件でもある。デジタル・ネイティブのキュレーターと世代交代が始まった今、コレクションの構築にはどのようなフォーマットの更新があり得る



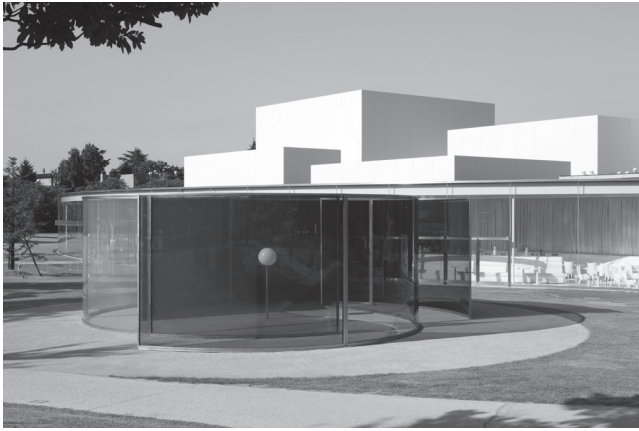


fig. 1

オラファー・エリアソン《カラー・アクティヴィティ・ハウス》2010年  
 金沢21世紀美術館蔵  
 Olafur ELIASSON, *Colour activity house*, 2010  
 Collection: 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa  
 © 2010 Olafur ELIASSON Photo: KIOKU Keizo

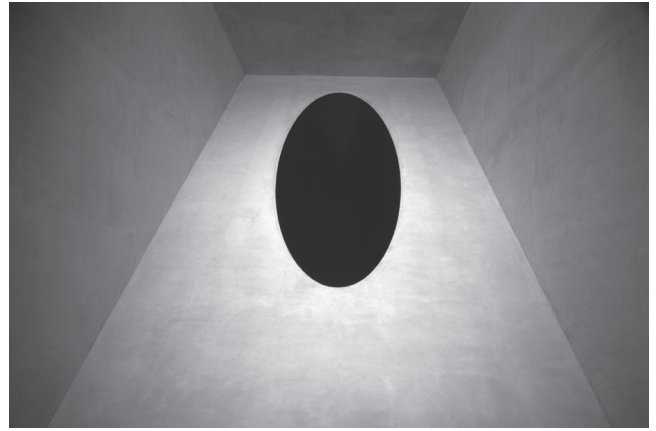


fig. 2

アニッシュ・カプーア《L'Origine du monde》2004年  
 金沢21世紀美術館蔵  
 Anish KAPOOR, *L'Origine du monde*, 2004  
 Collection: 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa  
 © Anish KAPOOR

のか。歴史化した作品は、呼び戻される時代が違えば、異なる解釈や理解を新たに付与できるのか。ミュージアムが柔軟で動きを止めず、現在を考え未来を批評する上で必要な作品は、年代的に新しいものに限られることはない。コレクションにおけるいくつかのマスター・ピースは普遍的な問題を含んでいるからだ。例えばゲルハルト・リヒターの60年余りのキャリアは、写真と絵画の関係または自律性、抽象性や透明性、アーカイブ、イメージの取り扱いや知覚の転換に深く関わっている。人間の視覚の働きに関心を寄せる限り、芸術上の実践は形を変えて現れ、現実と切り結ぶ重要なテーマを投げかけ続ける。オラファー・エリアソン<sup>fig.1</sup>もまた、人間の知覚に深く関わる一方で、エネルギーやエコロジー、サステナビリティへの今日の課題をプロジェクトに反映し続けている。ピピロッティ・リスト、ジェームズ・タレル、アニッシュ・カプーア<sup>fig.2</sup>、パトリック・ブラン、レアンドロ・エルリッヒ、ヤン・ファーブルに託されたコミッションワークもまた、時代に添いながら作品を発見する人々との間で接続点を見出すだろう。芸術的实践は必要とされることで生き続ける。コレクションはそのために後世に引き継がれていくのである。

註

- \*1 各キーワードについての説明と、対応する代表的な作家名が記述されているテキストを参照。収集方針の(2)(3)についての説明もある。長谷川祐子「21世紀の美術館とは? その問いに対するひとつの解答として」『21世紀のミュージアムをつくる 金沢21世紀美術館の挑戦』美術出版社、2004年 pp.83-86
- \*2 総件数の内2939件は、栗津潔の作品資料の寄贈を遺族より受けたもの。(2021年1月現在)
- \*3 ハンス・ウルリッヒ・オプリスト  
『キュレーションの方法 オプリストは語る』河出書房新社、2018年、p.67f.
- \*4 ハンス・ウルリッヒ・オプリスト同書、p.69.

参考文献

Sam Hunter, *The Museum of Modern Art, New York: The History and the Collection*, The Museum of Modern Art (New York), 1995  
 Janet Marstine ed. *New Museum Theory and Practice: An Introduction*, Blackwell, 2005  
 Frances Spalding, *The Tate: A History*, Tate Publishing, 1998  
 アーサー C.ダント著、松尾大訳『ありふれた物の変容: 芸術の哲学』, 慶應義塾大学出版会、2017

黒澤 浩美(くろさわ ひろみ)

金沢21世紀美術館チーフ・キュレーター。ボストン大学(マサチューセッツ州、アメリカ合衆国)卒業後、水戸芸術館(茨城)、草月美術館(東京)を経て2003年金沢21世紀美術館建設準備室に参加。建築、コミッションワークとコレクションの構築に関わる。2004年の開館記念展以降、「オラファー・エリアソン」「ホンマタカシ」「ス・ドホ」「フィオナ・タン」「ジャネット・カーディフ&ジョージ・ビュレス・ミラー」など、国内外で活躍する現代美術作家と作品を紹介。ミュージアム・コレクションの選定、小中学校連携や幅広い年齢の来館者に向けた教育普及プログラムも企画実施。2011年City Net Asia(ソウル、韓国)、2017年OpenArt(エレブロ、スウェーデン)、2018年東アジア文化都市(金沢)キュレーター。

# Building the 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa Collection

KUROSAWA Hiromi

## Contemporary Art Museum Collections

Preparations for building the collection of 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa began in 1999, five years before the museum opened in 2004. Considering that in Japan most public art museums, and especially those run by municipalities, tend to focus on works related to regional artists and gradually amass their collections while making connections with relevant themes and materials, 21st Century Museum Contemporary Art, Kanazawa collection deserves a comprehensive overview and special examination as one that was formed from scratch through the efforts of the curators. Selecting which works to acquire, while faced with various limitations, from among works of art as countless as fish in the sea is the task of experts in the field. An expert employed at an art museum is defined as someone who constructs, conserves, and researches a collection, and knows the works better than anyone in the world, and a museum's collection is intimately related to that museum's origins and mentality. In many cases, chance discoveries of works and political considerations mean that a collection is not necessarily built and maintained according to a unified vision, but museums let their collections convey their identity, and people tend to remember museums for certain unforgettable works: Da Vinci's *Mona Lisa* at the Louvre, Rembrandt's *The Night Watch* at the Rijksmuseum, Picasso's *Guernica* at the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia. However, in the 20th century the museum evolved from a place where people view works of art as the heritage of the past, as if visiting a temple or a church, to one that serves as a forum for interactive public life. This evolution has generally run parallel to changes in the kinds of works museums acquire and their significance. Around 1999, when 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa began assembling its collection, the end of the Cold War and the fall of the Berlin Wall were major events in the recent past, while expectations for the impending new century connected us to the future. This zeitgeist is clearly expressed in the museum's Mission Statement, which describes it as "a museum that moves in step with contemporary society" and positions this as an overarching concept for all museum activities. Therefore, building a collection means engaging with current creative expression in the present tense, and the "contemporary" in contemporary art is a dynamic, eternally shifting now, rather than a static historical period that comes after "modern." The significance of "contemporary" lies in constantly focusing on "today" and "the present," in emphasizing a thorough commitment to engaging with the time we live in now above continuity with whatever came before. This is a shift from historicism—the modernist project of storing and exhibiting heritage

that embodies history up until the 20th century—to "present-ism," the selective assembly of works with diverse value systems into a collection for today or for the future. Building a collection is the process of selecting works, acquiring them or accepting them as gifts, and storing them in a certain location, but for all art—not limited to contemporary work—the process of creating a collection is the creation of knowledge itself. Examining and understanding the works in question is synonymous with that of considering the world around us, and in the case of contemporary art, this means considering the present day rather than history. Among museums in Europe and the United States, contemporary art museums in the United States are strongly characterized by "present-ism," and MoMA (The Museum of Modern Art) continually questions the meaning of "modern" as it continues to update its collection, acquiring more recent works and at times offloading older ones. Adopting a similar approach, the New Museum in New York has a stronger focus on more recent products of diverse artistic practices and processes, and yields works old enough to have become part of art history to other museums, as MoMA sometimes does. By contrast, once a work has been acquired by a public museum in Japan it rarely leaves that collection, so even museums dealing with contemporary art will inevitably become more historically focused. Museums do not assemble collections that, like some in the United States, are consistently focused on the present, and the image is more one of adding to a collection of works that are progressively becoming part of history while also tracing new developments. Models can be seen in European-style collections: the Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen includes the more contemporary K21, which like the Tate Modern focuses on connections between past and present, and the K20, which resembles Tate Britain in its focus on works of classical modernism. Over the past 20 years, the collection of 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa has also become historicized, and has formed in a manner that connects the dots along the timeline of the contemporary. Even a work that was completely current when it was acquired will eventually become a classic. In the context of a museum, it is impossible for a collection to remain "in the present tense" at all times, it can only seek to capture multiple "nows." Due to the decentralization of the cultural landscape, we can now understand even from a fixed perspective that there are multiple time-streams coexisting simultaneously. Rather than categorizing these according to historical periods, "-isms" and styles, the objective in building a collection of contemporary art is to consider why works were produced, by whom, in specific places and times. And it may be possible for a collection to form a cohesive whole while at the same time tracing mutual influences and relationships among different

“nows,” offering answers to universal questions, and revealing new perspectives. In any case, the important thing is that in the process of building a collection, works must always be discussed in light of temporal factors, in conjunction with the environment, background, and points of reference of their day. Looking beyond the horizon of modernism and breaking free of the critical framework of postmodernism and collecting on the basis of current criticism is both a radical and a critical process, and collecting itself becomes a creative activity. This is because it calls on art to fulfill our desires to understand the here and now, to connect with society and to change the future. For example, most 1990s works by artists living in geographically marginalized areas convey the images and experiences of people living through civil wars and national crises. As a result of globalization we perceive that there are multiple time-frames, and we must always recognize that a contemporary art collection cannot be explained in terms of clear demarcations of eras until “now” has become history.

### The Case of 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa

In 1997 Kanazawa City formulated a “basic art museum scheme” with the fundamental concept of a facility, which would later take the form of 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa, that “is focused on citizen participation and moves in step with contemporary society, where traditional arts connect with the future, and which contributes to the generation of new culture and creativity.” The “Hirosaka Art Street (provisional name) Basic Plan” presented a specific plan to integrate two intended functions, a contemporary art museum and a facility for art-based interaction and exchange, and established collection policies. Building a museum’s collection is an ongoing process that will never end, as long as conditions permit. Generally, each museum establishes policies so that acquisitions can be carried out with the most consistent standards possible. 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa set forth the following three areas of focus:

1. Works produced since 1980 that propose new values.
2. Works influencing such new values and providing points of reference in terms of art history since 1900.
3. Powerfully creative works closely associated with Kanazawa.

When these policies were formulated, in the closing days of the 20th century, a particularly notable trend in contemporary art was that

works from marginalized regions of the world were taking a more prominent position in the arena of contemporary art, which had been centered on Europe and the United States. Many of the works exhibited at events such as biennials and art fairs, the most important sites of forward-thinking experimentation, diversified critiques of modernism in various ways, but as a rule they featured themes more focused on today than on examining the past, and evocation of memories and documentation of history was limited to cases where this could be considered an effective means of shedding light on the present. Many of the non-Japanese artists selected for 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa collection were also on the rosters of international exhibitions at the time, and were recognized as being of paramount importance as research subjects when seeking to give art an active role in contemporary society. And of course, as a museum concerned with multiple time-frames and historical values, the museum acquired works from marginalized regions as part of the global platform of contemporary art, expanding the geographical range of the collection. The above are manifestations of the stance of amassing works in line with international contemporary art trends, and similar collecting approaches can be seen in South Korea and elsewhere in Japan, two of the most rapidly modernized Asian countries. One reason 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa swiftly gained notice overseas was that the modality of assembling a collection in line with the unique architectural character of a museum has become a lingua franca shared with Western institutions and curators. The above-mentioned connections with international exhibitions acted as a precedent, and while the stated policy was to focus on the 1980s and after, virtually all of the works acquired were actually from the 1990s and after, and the museum was certainly paying more attention to overseas developments than those inside Japan. In addition to monitoring current circumstances in the West, this had the effect of rapidly introducing the kind of art-historical narratives that underlie acquisitions at museums in Europe and the United States. Also, the collecting activities of 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa differed greatly from the previous practices of the Singapore Art Museum and the Fukuoka Asian Art Museum, in which works were selected by curators specializing in fieldwork, after conducting studies of artists’ major works on-site, without going through the mechanisms of the vast art market. In Japan, where there are few precedents for museums specializing in contemporary art, the overall character of the collection took a certain direction as the world accelerated into an era of overwhelming globalization. If the goal is to counteract homogenized globalism, it is problematic from the start to base collecting decisions on the

assessments of a centralized art world and market. And if the goal is to build a more diverse and richly varied collection, while working within a system that currently has limitations in terms of geographical and cultural expansion, then it is surely necessary to form study teams and networks to address these issues.

At a contemporary art museum that emphasizes the “up-to-date” rather than waiting for verification of the historical value of works, acquisition policies tend to emphasize the origins of works, the social circumstances of artists, unique narratives, and interdisciplinary practices, and all sorts of organizing principles are permissible—except for exhibiting things in chronological order. Any work of art will effectively govern the reality surrounding it within the museum, until it can be interpreted historically and is listed on a page of an art history text. Contemporary art museums’ collections are expected not to play a secondary role in supplementing reality, but to be living things that change our very perceptions of reality.

With diversity of expression as a core value, works in 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa’s collection are selected with criteria summed up by the following keywords: “immateriality,” “natural generation and organisms,” “everydayness and individuation,” “quotation and reproduction,” and “collaboration and participation.” These were identified in the earliest studies by curators, and have remained valid and been continuously referenced for over 20 years.\*<sup>1</sup> The number of works in the collection, which was about 200 when the museum opened in 2004, had increased to nearly 4,000 as of 2020,\*<sup>2</sup> and acquisitions have continued without interruption. However, it is clear that as a result of globalization, the world is very different from what it was in 1999. In art, as elsewhere, new horizons are being opened up through complex themes and research brought about by interdisciplinary intersections of fields, and “ecology” and “environment” have become extremely important keywords. Many artists are responding to critical situations in the world around us, such as conspicuous polarization and diminished resistance to relativism since the end of the 20th century, when the world temporarily appeared to be headed toward greater unity due to the end of the Cold War. Innovative technologies addressing biological challenges range from the cellular level to mechanical devices that augment and extend the body. In the process of developing and expanding creative expression, we are seeing more immersive virtual spaces rather than works observed from the outside, and with technologies such as VR and avatars, boundaries between real and virtual are completely melting away. Our primary mode of communication is shifting from

real, face-to-face contact to the Internet, cyberspace is saturated with social media networks, and the ambiguity of non-corporeal, unreal spaces is rapidly accelerating. It is impossible to ignore the number of individuals who fall down rabbit holes where they are cut off from consensus reality, guided by inhuman algorithms and big data that are increasingly causing our collective image of society to run off the rails. More than 20 years have passed since 1999, and now, in 2021, we appear to be at a new kind of turning point. Afterimages of the recent past remain vivid in our memories – the September 11, 2001 terrorist attacks just after the turn of the century, the endless quagmire of the Middle East, the global financial crisis, the Great East Japan Earthquake, tsunami, and Fukushima nuclear disaster, the effects of which linger to this day – while humankind faces a vast array of issues arising one after the other, including the redrawing of the geopolitical power map due to an increasingly assertive China, advances in AI and other information technologies, genetic engineering, human rights, LGBT equality, refugee crises, the ongoing coronavirus pandemic, the looming threat of climate change and other environmental challenges, mutual surveillance, and a post-truth media landscape. A contemporary art collection must respond to the bewildering and ever-changing social circumstances in which diverse creative expression takes place, and must recognize the coexistence of multiple narratives and give each of them visibility and a place in the discourse. In the field of contemporary art, the term “contemporary” has been rethought several times over the course of history, but currently the most valid conclusion seems to be that it as a classification it remains forever fluid. It is only natural to think that new turns of the tide and divergences of values will continue to occur and subside again and again in the future, and we will continue to update our ways of thinking as this process continues. And in the process of building the collection, the historical demarcations of “contemporary” and the repositioning of the concept will go on indefinitely.

### The Challenge of the Shift to the Commons

According to Hans Ulrich Obrist, “The twentieth century entertained and obsessive desire for architectural and artistic permanence based around structures that could be preserved forever. The twenty-first century, I believe, will increasingly question this fetishization of the object.”\*<sup>3</sup> In the same passage Obrist quotes Umberto Eco, who noted that the cost of renting space to store a library of books exceeds the value of the books themselves. If we replace the library with the museum in this observation, it highlights the realities of limits to the

capacity for storage of physical objects, works of art and materials that cannot be added to collections due to their scarcity and value, planning and layout concerns, and documentation of exhibitions, and the challenge of forming a body of knowledge without space for storing physical objects. 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa's collecting activities have focused on works with physical form that can be studied and exhibited. However, there is no reason to exclude art without physical form, a category that continues to expand in the contemporary art realm, as long as they are identifiable as creative works. In fact, as interest in fabrication of objects diminishes, lines between documentation, research materials, and works of art are becoming blurred. The classifications of modernism made it difficult to capture human life and existence in all its myriad variety, but if we include documents of works that cannot be re-exhibited, and materials required to supplement our understanding of their meaning, then museum collections as a whole are becoming more and more like archives. Digitally compressed information has the advantage of being much easier to transmit than it would be to physically transport a work, and we may see a gradual shift toward digitized works. We cannot predict how long it will remain feasible for huge sculptures to be transported via the world's logistical networks just for temporary exhibitions, but given the environmental issues, we can foresee that the collections and archives of museums throughout the world will undergo change. Obrist notes that Doris Lessing's post-apocalyptic novel *Mara and Dann* is a story in which the main characters, survivors of an extinction-level event, lack clues with which to interpret the remaining products of the previous civilization. Lessing asserts that our cultural systems, including language, are fragile, and "urges us to take pause and to reconsider the capacity of our language and cultural systems to be meaningful to those beyond our immediate public."<sup>4</sup> Once we are once again capable of traversing geographical distances, it will be time to reconsider whether collecting and archiving should continue in the same form as before. Museum officials are reluctant to change methods and ideas that have prevailed for centuries. However, the point is not to abandon the legacy of the past, but to reconsider the extent to which we prioritize physical objects, at least taking steps to convert them into new media appended with information that adds to the library of human wisdom, and incorporating them into collections, in light of the question of how we "can convey meaning" to all humankind. Objects stored in museums are well worth conserving if they are in line with the perspective of contributing to human knowledge. In the future, rather than a small circle of curators forming collections in exclusive spaces, discussions on selection of works should be held with a variety of viewpoints and in line with the specific identity

of the museum in question. To restore collections to the commons, the shared property of the public, all we must do is make public the address at works are stored. In the context of globalization, including all this information within a comprehensive, world-spanning system can prevent monopolies not only of wealth but also of knowledge. In contemporary society all human activity is closely intertwined with capitalism, and works of art are no exception. When a museum decides to physically store a work in its collection, the important question emerges of how to share the work, as something identified as having universal human value, with a global audience. Under capitalism, there have always been calls for the distinctive value of works of art—which may have prices, but are not replaceable with equivalents as most products are—to be shared as part of the commons.

## Contact Zone

Public museum in-house curators and archivists work in continuous dialogue with the context of their physical location. The audience experiences delivered by real contact constitute robust information that is of high quality, and easy to process internally. To restore the vital contemporary nature of a collection that calcifies into history when organized using uniform data on works—title, size, material, medium, artist's birthplace, etc.—it is vital that living people actively interact with the works, and when exhibiting a collection, it is advisable not only to conduct research on the history, language, and culture related to the work, but also to have direct conversations with living artists. An exhibition is a creative zone of contact with works by means of juxtaposition, confrontation, and association, a place of experimentation where the past melts into the present. The results of experiments are not always agreed upon, but confusion and bewilderment can also be conditions that open up new possibilities. Now that we are seeing a generational shift to curators who are digital natives, how can formats be updated to make collections grow? When they are summoned to the present, can historical works be given different interpretations and meanings in a new era? Museums are flexible and can never stay still, and it is not only through works of contemporary art that we can re-examine the present and critique the future. After all, some masterpieces in museums' collections deal with truly universal issues. For example Gerhard Richter, in his more than 60-year career, has been deeply engaged with the relationship between photography and painting, as well as with issues of autonomy, abstraction, transparency, archiving, treatment of images and transformations of perception. As long as we are interested in the workings of human vision, artistic practices

will evolve and continue to raise important themes that connect with real life. Olafur Eliasson <sup>fig. 1</sup>, while also deeply engaged with human perception, consistently reflects the present-day challenges of energy, ecology and sustainability in projects. Commissioned works by Pipilotti Rist, James Turrell, Anish Kapoor <sup>fig. 2</sup>, Patrick Blanc, Leandro Erlich, and Jan Fabre are products of their time, and at the same time have the universality to create connections among people who encounter them. The practice of art survives because it is a human need, and for that reason, collections of art will continue to be passed down to future generations.

(translated by Cristopher STEVENS)

Notes:

- \*1 For an explanation of each keyword and a text listing major artists corresponding to each criterion, as well as an explanation of items (2) and (3) of the collection policy, cf. Hasegawa Yuko, *Making a Museum In the 21st Century: The Challenge of the 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa*, Bijutsu Shuppan-sha, 2004, pp. 83–86.
- \*2 Of the total number of works, approximately 3,000 consist of items gifted by the family of the late Awazu Kiyoshi (as of January 2021).
- \*3 Hans Ulrich Obrist, *Ways of Curating*, Kawade Shobo Shinsha, 2018, p. 68.
- \*4 *Ibid.*, p. 69.

Works Cited

- Sam Hunter, *The Museum of Modern Art, New York: The History and the Collection*, The Museum of Modern Art (New York), 1995.
- Janet Marstine ed., *New Museum Theory and Practice: An Introduction*, Blackwell, 2005.
- Frances Spalding, *The Tate: A History*, Tate Publishing, 1998.
- Arthur C. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*, trans. by Matsuo Hiroshi, Keio University Press, 2017.

---

**KUROSAWA Hiromi**

Chief Curator, 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa. Graduated from Boston University (Massachusetts, USA). After working at Contemporary Art Gallery, Art Tower Mito and Sogetsu Art Museum, she joined 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa's founding team, involved in planning and managing the architecture and commission works, and building a collection. Since the Museum's opening in 2004, she has organized numerous exhibitions, presenting world-class contemporary artists including Olafur Eliasson, Takashi Homma, Do Ho Suh, Fiona Tan, and Janet Cardiff and George Bures Miller. She also selects works for the Museum's collection, and plans and organizes educational programs for visitors of all ages cooperating with elementary and junior high schools in Kanazawa. She was chief curator of "Art Asia Pacific: City Net Asia" (Seoul, Korea, 2011), "OpenArt" (Örebro, Sweden, 2017) and "Culture City of East Asia" (Kanazawa, 2018).

# 太宰府天満宮のコレクションと取り組み

西高辻 信宏

## はじめに

太宰府天満宮は、御祭神菅原道真公の御墓所の上に創建された神社であり、全国約12,000の天満宮・天神社の総本宮として崇敬を集め、近年は国内外から年間およそ1,000万人の参拝者が訪れる。

1,100年以上の歴史を有する中、各地の社寺がそうであるように、戦乱や災害の被害、変革の荒波に揉まれてきたが、多くの貴重な建造物・宝物・文書などを守り伝えている。しかし、現代において他の社寺と違う点があるとすれば、現代美術のプロジェクトを積極的に行い、制作された作品を公開し、コレクションに加えていることである。なぜ太宰府天満宮が現代美術に関する取り組みを行うようになったのか、その経緯や内容、さらに今後の展望についても述べていきたい。

## 太宰府天満宮コレクションの概要

太宰府天満宮は、国宝1件、重要文化財7件(内1件は1,377点の文書)を含む、文書、刀剣や祭具、考古遺物、書画、和本など約11,000点を収蔵している。収蔵品の分野は多岐にわたっているが、最も多いものは文書類であり、神社に伝来したもの、社家(長年奉仕してきた家)から奉納されたものを中心に、およそ半数を占めている。収蔵施設としては、神社附属の宝物殿があり、開館は昭和3年(1928)と全国の社寺の中でもかなり早い時期に当たる<sup>1)</sup>(現在の建物は平成3年(1991)竣工)。宝物殿は昭和28年(1953)に福岡県の登録博物館第1号となり、昭和43年(1968)には文化研究所も開所している。

天正5年(1577)の戦火によって社殿や周辺の社家屋敷が全焼し中世期までの伝世品の大半を焼失してしまったが、戦火を潜り抜けて受け継がれてきた文物を基盤に、江戸時代以降に数多くの奉納品が加えられ収蔵品が形成されてきた。その長い歴史の中で、道真公への祈りを込めて神社に多くの文物が奉納寄進されており、崇敬者から奉納されたものもあれば、近代以降は作家からの直接奉納も増加している。コレクションという観点では、神社が主体的に収集してきた期間はまだ短く、目的や系統立てて形成されたというよりも、人々の祈りの形、想いの形の総体がコレクションとして受け継がれてきたと言える。

それら収蔵品の記録を遡ると、古いもので延享3年(1746)<sup>2)</sup>の文書や明和2年(1766)<sup>3)</sup>の文書が残っているが、道真公が所持なさっていたと伝わる太刀、自筆と伝わる二幅の漢詩や法華経が、「天満宮宝物」(延享3年)や「社頭宝物」(明和2年)などの「宝物」という言葉で表され、

それ以外の品々と明確に区別されている。太宰府天満宮は道真公の御墓所に創建され、道真公の子孫が代々宮司(江戸期は別当)を務めていることも相まって、御祭神に纏わるものが特別な取り扱いを受けていることが分かる。現在に至るまでその姿勢を引き継ぎ、今もなおそれらを特に重儀に取り扱っている。

## 太宰府博覧会と博物館誘致運動

国家全体が大きな変革期を迎えた明治期、全国の神社を取り巻く環境も大きな変化に直面した。それまで奉仕してきた社家の大半が神社を離れるしかなくなり<sup>4)</sup>、経済的基盤も大きく失った<sup>5)</sup>。太宰府天満宮も例外でなく、以降の神社の在り方を模索しなければならない激動期であった。

そのような状況下、明治6年(1873)3月、西高辻信庵宅を会場として、太宰府博覧会を開催している<sup>6)</sup>。この博覧会は神社と地元住民が一体となり開催し、神社所蔵の宝物をはじめとする県内の新古物など600点以上を出品展示したものだ<sup>7)</sup>。日本最初の博覧会からわずか2年後のことであり、これまで一般に向けて公開するという概念がほとんどなかった中で、進取の精神を持ち全国的にもかなり初期の段階で実現している。博覧会は好評を博し、同7年に第2回、同8年に第3回が開催されたが、この後西高辻信庵を中心に神社と地域では常設の博物館設置が構想され、明治26年(1893)7月22日に「鎮西博物館設置之件」として福岡県に上申され、福岡県からの上申を受け、同年10月2日に内務大臣井上馨によって設置の許可が出された。残念ながら、明治27年(1894)に日清戦争が勃発し計画が凍結され、紆余曲折を経る中で博物館設置計画は頓挫してしまった。しかし、昭和46年(1971)3月に太宰府天満宮として境内地約14万㎡を無償で福岡県に寄附し、再び「九州国立博物館」誘致を目指し、官民一体となって誘致運動を進めた結果、平成8年(1996)文化庁が新国立博物館の設置候補地を太宰府に決定し、平成17年(2005)10月に九州国立博物館として開館する運びとなった<sup>8)</sup>。

神社としても博物館設置の上申から112年越しの開館であり、長期間に亘って想いを継承しながら、文化芸術の要として国立博物館設置の理想を掲げ、神社や歴代宮司が主導的な役割を果たし続けたということは特筆に値し、博覧会開催も含め、神社や地域が一体となって、文化芸術面での在り方を更新し続けた一大プロジェクトとも言えよう。

## 現代美術の取り組みの経緯

太宰府天満宮において、現代美術のコレクションの形成を意識し始めたのは平成17年(2005)以降の話である。それまでに父である西高辻信良第39代宮司が、九州の現代陶芸作家を中心に神社として陶磁器等の収集を行っていたが、現代美術のプロジェクトや収集には至っていなかった。

契機となったのは、私が大学院を卒業して太宰府天満宮で奉職を始め、先に述べた九州国立博物館の開館を10月に控えた平成17年(2005)のことである。念願の博物館が開館するという時期にも関わらず、博物館のことが地域に認知されていないと実感しており、何とかして関心を高めることが出来ないかと思案していた。歴史を紐解くと太宰府博覧会の開催、鎮西博物館の認可、九州国立博物館の誘致と境内地の寄附などの開館に至る過程において、神社が積極的に文化芸術活動に関与し、地域において主導的な役割を担ってきた事実を再認識し、現代においても神社が同様に果たしていく大きな責務があるとの確信を得た。信仰面から見ても、御祭神の道真公は「文道之祖」として、文芸、芸能、芸術とも関わりが深く崇敬を集めてきたこともあり、太宰府天満宮として取り組む説得力もある。

それらに加えて、個人的な体験も大きく影響している。幼少期より天満宮の宝物類を見て興味を持ち、中学高校時代には美術の授業で芸術の多様性と奥深さに触れ、大学では美術史学を専攻した<sup>9)</sup>。そこで「一つの展覧会をその企画から開催まで体験的に実習する」<sup>10)</sup>という趣旨をまさしく実践した「真贋のはざま——デュシャンから遺伝子まで」展(2001)、翌年に「MICROCOSMOGRAPHIA マーク・ダイオンの『驚異の部屋』」展<sup>11)</sup>(2002)という2つの展覧会に学生スタッフとして関わった。特に、後者の展覧会は、学術標本や学術廃棄物を収集選定し、マーク・ダイオンというアーティストとの対話・フィールドワーク・分類等の共同作業を通して、学術的文脈や価値観を一旦解き放ち、独自の視点で新たな意味や価値付けを行い、作家の造形物を交え作品に昇華し展覧会を構築していくものであり、臨場感に溢れる刺激的な過程に立ち合った経験は、現代美術に目を向け、またアーティストと協働する自分自身の原体験となった。

## アジア代表日本

太宰府に戻り現代美術に触れる機会が減少する中で、平成17年(2005)9月17日、福岡のまちづくりに長らく関わってきた安川哲史氏に誘われ水戸芸術館の「日比野克彦一人万博」展(2005)を訪問し、水戸の街の人たちが展覧会のワークショップに参加し、熱気をもってアーティストと語らう姿に触れた。

太宰府に今必要なのは、アーティスト主体に市民を巻き込むワークショップ型の展覧会を通じて、一人一人が思い入れのあるものとして九州国立博物館を身近に感じてもらうことだと確信し、その場で日比野氏に太宰府での市民参加型の展覧会を打診した。同年10月に日比野氏が太宰府を訪れ、企画が次第にイメージと結び付き始め、博物館の「日本文化の形成をアジア史の視点でみる」という基本コンセプトを

意識した「アジア代表日本」プロジェクトの開催が決定した。実行委員長には安川氏が就任し、私も事務局長を担い、天満宮の若手神職を中心に、「2006年はサッカーワールドカップの年。アジア予選に参加した国々の想いを、『FUNE』という形にして海の向こうに届けよう」という趣旨に賛同した地元の大学生や市役所職員たちと議論を交わし、九州国立博物館三輪嘉六館長(当時)からの賛同を得て<sup>12)</sup>、プロジェクトが始動した。4月1日からワールドカップが開幕する6月9日にかけて、ボランティアスタッフを中心に2カ月にわたり作品制作ワークショップを境内や博物館内<sup>13)</sup>、福岡市内の商業施設で行い、延べ12,000人が参加した他<sup>13)</sup>、日本サッカー協会と連動し、大会期間中は日本代表のチームカラーであるサムライブルーのフラッグで太宰府の街を染めあげ、おみくじもサムライブルーの限定色とするなど、地域や神社が協働して全体の機運を盛り上げる展開を見せた<sup>14)</sup>。振り返ると、このプロジェクトには、後の太宰府天満宮や地域のアートの取り組みに繋がる幾つかの萌芽を見出すことができる。



fig. 1  
アジア代表日本/九州国立博物館でのワークショップの様子  
出典：『FUNE 日比野克彦プロジェクト「アジア代表日本」』66頁  
Scene from the Asia Daihyo Japan workshop held at the Kyushu National Museum.  
From FUNE Hibino Katsuhiko Project "Asia Daihyo Nippon," p. 66.



一つ目は、既存の建物(博物館・美術館)内にとどまらないプロジェクトであったことである。ワークショップは太宰府内外の屋外を中心に開催され、参加者を巻き込む要素が多かった。二つ目は、参加者の行動変容と太宰府への関わりを促したことである。ワークショップボランティアの中心を担った参加者により「NPO法人太宰府アートのたね」が立ち上げられ、今も継続的に活動がなされている<sup>\*15</sup>。また、日比野氏の大学院ゼミに所属しワークショップリーダーを務めた五十嵐靖晃氏は、平成22年(2010)より毎年4月に太宰府に滞在し、地域の参加者とともに「くすかき」というプロジェクトを継続して行っている<sup>\*16</sup>。三つ目は、アーティストと共同で制作していく醍醐味や面白さ、ライブ感を参加者や関係者が体感し、現代美術との距離が縮まったことである。神社としても職員10名が事務局やワークショップを担当したことにより、プロジェクトの実務はもちろん、アートを体験することの面白さに直接触れ、その可能性を実感したことがそれぞれの日常に確かな変化をもたらし、これ以後、神社において文化芸術の取り組みを進展させる上で社内理解や積極的参画における大きなアドバンテージになった。

## 太宰府天満宮アートプログラム

「アジア代表日本」と同じ平成18年(2006)に開始したものに、「太宰府天満宮アートプログラム」がある。これは国内外の第一線で活躍するアーティストを太宰府に招き、滞在・取材を通じ、そこで得たインスピレーションをもとに制作された作品を発表し、未来に受け継がれていく宝物として収蔵していくプロジェクトである。7世紀に九州一円の政治、経済、外交防衛を司る行政機関が置かれた太宰府は、大陸と日本を繋ぐ玄関口として、多くの人・物が交流し、独自の文化を醸成してきた歴史と開かれた土壌がある。また太宰府天満宮には長く信仰して下さっている地域の方々と道真公との、ここにしかない関係性が存在するとの想いで、「開放性・固有性」を通貫するテーマに据え、過去と未来、そして間に位置する現在において何が出来るか、また地域へ果たす役割を意識してきた<sup>\*17</sup>。

スタート当初と現在で違いがあるのは、作品展示範囲とテーマの拡張があり、大きな転換点となったのは第6回のライアン・ガンダー「You have my word」展(2011)である<sup>\*18</sup>。第4回の小沢剛「ホワイトアウト——太宰府——」展(2010)において、境内外の太宰府の古刹観世音寺で重要文化財の阿弥陀如来坐像と四天王立像を作品に取り込み、1日限りのインスタレーションを行った事例はあったが<sup>\*19</sup>、第6回から展示範囲が宝物殿に加えて約36万㎡の境内全域に拡大した。ガンダー氏は3年間に4度太宰府を訪れたが、そのリサーチと対話の過程で、日本人であればある程度の所与の知識を有している神道・神社そのものに対して大きな興味と関心を抱いていることを共有し、この展覧会以後は、太宰府という題材に加え、神道の思想、神社の存在などもアートプログラムのテーマとなった<sup>\*20</sup>。

作品のアウトプットの形は様々な形態をとったが、彼の作品群を貫くテーマは「大切なものは目にみえるものばかりではない」<sup>\*21</sup>ということであり、制作作品の一部は太宰府天満宮の千百年の歴史と対峙するように、今も神苑に佇んでいる<sup>fig. 2</sup>。また、「あなたに誓おう」(2011)という作品では、神道に纏わる質問として10の質問が作家から投げかけられるが、その中の「IF SHINTO SMELLS OR SOUNDS, WHAT IS LIKE? (神道に匂いや音があれば、それはどんな感じですか?)」という質問のように、普段我々も意識出来ていなかった部分を刺激し発見を促してくれるような相互作用をもたらした<sup>\*22</sup>。ガンダー氏も「神道とコンセプチュアル・アートには、たくさんの共通点があると思うようになりました。接するだけでは理解できない。でも時間やエネルギーを使って理解しようとする、分かってくるんです。まるで思考が進化するように」<sup>\*23</sup>と述べているが、現代美術の中でも「太宰府天満宮アートプログラム」はコンセプチュアル・アートとの相性が良いと実感する機会となり、その後のアーティスト選定にも影響を与えている。



fig. 2  
Really shiny stuff that doesn't mean anything  
©Ryan Gander, 2011  
Photo: Yasushi Ichikawa  
Courtesy TARO NASU

## 時間の概念——千年以上残る作品を——

第8回のサイモン・フジワラ「The Problem of the Rock」展<sup>24</sup>（2013）も太宰府天満宮の現代美術に対する姿勢を象徴している。フジワラ氏が太宰府をリサーチに訪れた際に私が伝えたのは、「千年以上残る作品」を制作して欲しいということだった。千百年に亘る神社の過去の歴史だけでなく、千年以上続くかもしれないこれからの未来に向けて神社の姿勢を示したい。例えば先人たちが信仰の願れとして巨大な絵馬を奉納し、境内の中に200年以上掛け続けられているように、作品完成時の完璧さをそのまま保全維持するのではなく、時間と共に変わりゆく様を許容し、そのことにも価値を見出すのが神道であり、「太宰府天満宮アートプログラム」も同様であると伝えた。フジワラ氏は神道の代表的な崇拜対象にもなっている岩に興味を持ち、ストーンヘンジ、岩のドームや聖墳墓教会の「塗油の石」をはじめ他宗教の聖地における岩の持つ神秘的役割と聖性についての考察を反映し、異なる文脈を付与した4つの岩を境内に設置し、物語を紡ぎだしていった。その作品の1つである「The Problem of Time（時間について考える）」<sup>fig.3</sup>に寄せた彼の言葉は、展覧会時に作品が設置された絵馬堂を定義し、西洋絵画をはじめとする美術の文脈、またその系譜に連なる現代美術と違うところに拠って立つ、アートプログラムの作品群の時間の概念について示唆に富む。



fig. 3  
The Problem of Time / オープニングパフォーマンスの様子  
The Problem of Time, scene from the opening performance  
©Simon Fujiwara, 2013  
Photo: Sakiho Sakai (Albu), Junko Nakata (ALBUS)  
Courtesy TARO NASU

絵馬堂は、神社の建造物の一つで、木の板に描かれた絵馬がたくさん掛けられた開放構造である。それらの絵は時間の経過とともに消滅することが想定されている。天候に脆弱な上、風雨に晒されており、ほとんどの絵は風化した板に残るただの影、あるいは色面もしくは、消えかかった輪郭となっている。今日、これらの絵を見ながら、私たちは時間の経過を感じるだけでなく、完成したばかりの真新しい絵を眺めた人々の特権を想像することで、私たちの祖先と繋がることができる。ある意味、これらの絵は西洋の宗教美術の伝統とは正反対の様相を呈している。西洋の宗教絵画や聖遺物箱は、時を経てなお、変化せず当初の状態を保つことが多い。絵馬堂の絵は、この物質社会において、私たちが永続性を手放し、時の経過こそが唯一の連続するものとして受け入れることを促すものである<sup>25</sup>。

また、神社附属の幼稚園児たちがそれぞれの願いをこめて岩に手をあて、フジワラ氏が絵具をスプレーして手形をつけるというパフォーマンスによって完成した本作は、「完成したばかりの真新しい」作品を目の当たりにするという特権を我々に与えた。同時に、これから千年先の作品の姿を想像することで、我々は未来の人々と繋がることとなった。

## 結びに

太宰府天満宮のコレクションは、これまで千百年以上に亘り受け継がれてきた文化的・歴史的なものに、近年では現代美術を加えることによって、コレクションを更新しており、一般的な美術館や博物館と比較して、神社ではスパンを長く考えることが出来る利点も実感している。上述したように、作品が完成時に完全形ではないという作品も多く、時間の経過とともに作品が変容することを、作家も神社も最初から一コンディションと位置付け、時間を味方に付けている。作品を通じて、背景にある事象や歴史を想像し、時間や場所を超えて繋がる事が出来たり、百年後千年後に作品と対峙する人々の姿を思い描くことが出来たりすることもコレクションをユニークなものにしている。

また、神社を訪れた方が境内にある作品やプロジェクトに偶然触れる機会も多く、時に自らを刺激し可能性を拓けてくれる現代美術への入口になることもある。そうした想いを形にしたのが、「境内美術館」構想である。境内全域を美術館と見立て、各所に作品を設置し、訪れた方が境内を散策していくことで歴史や自然、作品に触れていく。私自身、アーティストと直接的、あるいは間接的に出会うことで、自分の思考や価値観が変わってきたように、訪れる人も驚きと喜びに満ちた経験をしてもらいたい。そして、参画したアーティストにとっても、キャリアにとって特別なものになればと願っている<sup>26</sup>。

地域の文化芸術の中核として博覧会や博物館誘致など先進的なプロジェクトに神社が主導的役割を果たしてきたように、15年目を迎えた「太宰府天満宮アートプログラム」をはじめとする様々な取り組みによって、地域全体が良い刺激を受けて変化し、外から太宰府への印象もポジティブなものに変わっていると感じる。

先人からの文化遺産を受け継ぎながら、それらをより良い形で未来に

繋ぐということ、つまり太宰府の土壌に培われた価値観や信仰を重んじながら、変わらないために変わり続けていくことが広義な太宰府天満宮コレクションの形成に通底する使命であると考えている。そして、その過程で他にはない太宰府天満宮のプロジェクトから生まれた独自の作品群が加わり、コレクションが更新されていくことが未来への種蒔きになる。歴史は古いものをそのまま受け継ぐだけでなく、それぞれの時代に新しい息吹を取り入れていかなければ、紡ぎ続けることは出来ない。太宰府天満宮を伝統と先端が共存する文化芸術発信拠点として、今後も深化させていきたい。

#### 註

- \*1 社寺宝物館の成立は、伊藤寿朗・森田恒之編『博物館概論』学苑社、1978年、116-119頁を参照されたい。同時期に菅原道真公の御事績を顕彰する菅公歴史館も開館している。
- \*2 「御巡見使之節書出之控」太宰府天満宮文書、延享3年(1746)。
- \*3 「今般就御尋指書一帳控」太宰府天満宮文書、明和2年(1766)。
- \*4 明治4年5月14日太政官布告第234号「伊勢両宮世襲ノ神官ヲ始メ大小ノ神官社家ヲ改正補任セシム」、明治4年5月14日太政官布告第235号「官社以下定額及神官職員規程ヲ定メ神官従来ノ叙爵ヲ止メ地方官属支配ト為シ士民ノ内へ適宜編籍セシム」、『法令全書 明治4年』内閣官報局、1912年、186-200頁。
- \*5 明治4年正月5日太政官布告第4号「社寺領現在ノ境内ヲ除クノ外土地被仰出土地ハ府藩県ニ管轄セシム」、『法令全書 明治4年』内閣官報局、1912年、5-6頁。
- \*6 太宰府博覧会についての詳細は次を参照されたい。日比野利信「太宰府博覧会と菅公一千年祭」、『古都太宰府』の展開 太宰府市史 通史編別編』太宰府市、2004年、32-38頁。
- \*7 東京文化財研究所美術部編集『明治期府県博覧会出品目録 明治四年～九年』独立行政法人東京文化財研究所、2004年、248-255頁。
- \*8 九州国立博物館誘致と開館に至る経緯は次を参照されたい。「誘致から開館まで」、『開館10周年記念 九州国立博物館史』九州国立博物館、2016年、4-28頁。
- \*9 詳細は次を参照されたい。[www.plart-story.jp/2017/10/nobuhiro\\_nishitakatsuji/](http://www.plart-story.jp/2017/10/nobuhiro_nishitakatsuji/) (最終閲覧日：2021年1月31日)
- \*10 西野嘉章編『真贋のはざまーデュシャンから遺伝子まで』 東京大学総合研究博物館、2001年、5頁。
- \*11 詳細は、西野嘉章監修『ミクロコスモグラフィア マーク・ダイオンの「驚異の部屋」』東京大学総合研究博物館、2003年を参照されたい。
- \*12 三輪嘉六「スポーツ文化の新しい取り組み」(『FUNE 日比野克彦プロジェクト「アジア代表日本」』116-117頁)において、三輪館長の「アジア代表日本」への総評が収録されているが、これまでの博物館の問題点を認識した上で、九州国立博物館が「市民と共生していくことを目標にしている」(117頁)との視点で、このプロジェクトを支援して頂けたことの意義が大きかった。
- \*13 ワークショップの過程は、『FUNE 日比野克彦プロジェクト「アジア代表日本」』西日本新聞社、2007年、60-79頁。
- \*14 同書、92-93頁。
- \*15 藤野一夫+文化・芸術を活かしたまちづくり研究会編著『基礎自治体の文化政策—まちにアートが必要なわけ』水曜社、2020年、106-110頁。
- \*16 詳細は次を参照されたい。<https://igayasu.com/kusukaki/index.html> (最終閲覧日：2021年1月31日)
- \*17 太宰府天満宮アートプログラムについて、初期に筆者自身が記した文章として次を参照されたい。『財団法人福岡市文化芸術振興財団機関誌 wa』39号、財団法人福岡市文化芸術振興財団、2008年、3頁。
- \*18 アートプログラムとして初めて招待した海外アーティストは、ライアン・ガンダー氏である。天満宮の組織として、これまで筆者自身がディレクターとキュレーターを兼務していたが、この展覧会からキュレーターにアンダーソン依里(当館主任研究員)が加入し、展覧会構築に関わるようになったことも大きい。また展覧会に際して那須太郎氏、細井真子氏にも多大な尽力を頂いた。
- \*19 詳細や画像は次を参照されたい。<https://keidai.art/lookback/77> (最終閲覧日：2021年1月31日)
- \*20 展覧会に当たってのライアン・ガンダー氏の思考や作品については、次を参照されたい。松井みどり(聞き手・構成)「Interview with RYAN GANDER」『美術手帖』美術出版社、2011年5月、251-265頁。
- \*21 Ryan Gander Interview、『太宰府自慢』第4号、太宰府市観光駐車場協会・太宰府天満宮文化研究所、2015年、9-10頁。
- \*22 ガンダー氏自身もこの展覧会を通じて経験したことがその後の作品に影響したと語っている。「天満宮での経験は、いままさにメキシコやニューヨークやパリで制作している作品に作用していると、はっと気づくことがあります。まるで、神道の影響を世界中連れて回っているみたいな感じ」(前掲『太宰府自慢』9-10頁)。また、ガンダー氏を代表する作品の一つともなったドクメンタ出品作品(*I Need Some Meaning I Can Memorize (The Invisible Pull)*)、DOCUMENTA (13)、Kassel、2012)でも、太宰府での体験が影響していると直接筆者に語ってくれている。
- \*23 前掲『太宰府自慢』9-10頁。
- \*24 作品・パフォーマンス・展示などの詳細は次を参照されたい。『Simon Fujiwara The problem of the Rock』太宰府天満宮文化研究所、2015年。
- \*25 前掲『Simon Fujiwara The problem of the Rock』。
- \*26 第10回太宰府天満宮アートプログラムのアーティストであるビエール・ユイグ氏は次のように影響を語っている。「太宰府のプロジェクトから、私はパーマナントなプロジェクトにますます関心を持つようになりました。慣習的な展覧会では時間をかけて物事を経験するのは困難ですから。目撃する人にとって圧縮された時間のなかに、複雑さや共進化や成長や変異を生み出すのは難しいのです」石谷治寛(聞き手・文)「ノン・ヒューマン：非人間中心主義とアート」『美術手帖』美術出版社、2020年6月、41頁。

#### 西高辻 信宏(にしたかつじ のぶひろ)

太宰府天満宮 宮司

昭和55(1980)年太宰府市生まれ。

御祭神菅原道真公から数えて40代目の子孫に当たる。

東京大学文学部(美術史学)卒業。國學院大學にて修士(神道学)号並びに神職資格を取得。太宰府天満宮に奉職後、ハーバード大学ライシャワー研究所客員研究員として留学。神職としての祭祀奉仕に加え、積極的に美術展企画やまちづくりに携わる。平成31(2019)年4月1日付にて太宰府天満宮宮司を拝命。

# Dazaifu Tenmangu's art collection and initiatives

NISHITAKATSUJI Nobuhiro

## Introduction

Dazaifu Tenmangu is a Shinto shrine built on the burial site of the enshrined deity Sugawara Michizane. It is revered as the head of the some 15,000 shrines throughout Japan dedicated to the Tenjin faith, and in recent years has attracted around 10 million worshippers annually from Japan and around the world.

Like other temples and shrines all over the country, Dazaifu Tenmangu has suffered damage due to conflicts and natural disasters and been tossed about by the angry waves of change over the course of its more than 1100-year history, but throughout this it has continued to protect its many valuable structures, treasures and documents. But if there is one thing that sets Dazaifu Tenmangu apart from other temples and shrines today, it is that it actively undertakes contemporary art projects, exhibiting the works that are created and adding them to its collection. Here, I would like to explain how Dazaifu Tenmangu came to be involved in undertaking contemporary art-related initiatives, as well as touching on our vision for the future.

## Overview of the Dazaifu Tenmangu Collection

Dazaifu Tenmangu maintains a collection of around 11,000 items ranging from documents, swords and ritual implements to archaeological artifacts, paintings, calligraphic works and Japanese books, including one National Treasure and seven Important Cultural Properties (one of which consists of 1377 documents). Though the collection is wide-ranging, the most numerous items are documents, which make up around half of the collection and are mainly items handed down in the shrine or items gifted to the shrine by *shake* (families of priests that served the shrine on a hereditary basis). The collection is housed in the homotsuden (shrine museum), which was opened in 1928, making it one of the oldest such facilities attached to a temple or shrine in the country (the current building completed in 1991).<sup>1</sup> In 1953, the homotsuden became Fukuoka Prefecture's first registered museum, and in 1968 the Dazaifu Tenmangu Institute of Art and Culture was also established.

Around half of the items handed down up to the medieval period were lost when a fire destroyed the shrine and surrounding priests' residences in 1577. The current collection has been built around the documents that survived the conflagration, with numerous gifted items added since the Edo period. During this long history, many documents have been donated to the shrine as embodiments of prayers

to Michizane, and while some have been gifted by worshippers, since the end of the Edo period an increasing number have been given to the shrine directly by the authors. The shrine has only been actively collecting works for a short period, and one could say that rather than having been created systematically or with a goal in mind, the collection has been handed down as the embodiment of people's prayers or wishes.

Looking back over the records of these collected works, one can see that while the oldest include a document from 1746<sup>2</sup> and a document from 1766<sup>3</sup>, the sword said to have been owned by Michizane, and the two Chinese poems on scrolls and copy of the Lotus Sutra said to have been written by Michizane are described using the word "treasure" as Tenmangu Treasures (1746) or Shrine Treasures (1766), clearly distinguishing them from the other items. This together with the facts that Dazaifu Tenmangu was built on the burial site of Sugawara Michizane and that Michizane's descendants served as the shrine's chief priests (or heads during the Edo period) generation after generation show how things related to the enshrined deity have received special treatment. This continues to be the case today, when these items are treated particularly reverently.

## The Dazaifu Exposition and campaign to establish a national museum

In the Meiji period, a time of great change for the entire country, the environment surrounding shrines around Japan also changed dramatically. Most of the *shake* that had served until then were forced to abandon their shrines<sup>4</sup>, which also lost a great deal of their financial support.<sup>5</sup> Dazaifu Tenmangu was no exception, and went through a turbulent period when it had to consider its options for the future.

It was under these circumstances that the Dazaifu Exposition was held in March 1873, with the home of Nishitakatsuji Nobukane serving as the venue.<sup>6</sup> Staged by the shrine in conjunction with local residents, the exposition presented more than 600 items both old and new from around the prefecture, including treasures from Dazaifu Tenmangu's collection.<sup>7</sup> This was just two years after Japan's first ever exposition at a time when the concept of presenting works to the general public was almost unheard of. Viewed in this light, the exposition was an enterprising initiative held at a relatively early stage even for the country as a whole. The event was well received, and was held twice the following year and three times in 1875. With Nishitakatsuji Nobukane taking the lead, the shrine and local community came up with a plan

for a permanent museum. On July 22, 1893, a report was submitted to Fukuoka Prefecture on “the establishment of the Chinzei Museum,” and after receiving a report from Fukuoka Prefecture, Home Minister Inoue Kaoru approved the museum’s establishment on October 2 the same year. Unfortunately, in 1894 the First Sino-Japanese War broke out and the plan was put on hold, after which a number of twists and turns led to the scheme to establish a new museum coming to a standstill. In March 1971, however, Dazaifu Tenmangu gifted 140,000 square meters of its own land to Fukuoka Prefecture, and after a renewed campaign in which the public and private sectors worked closely together to establish the Kyushu National Museum, in 1996 the Agency for Cultural Affairs chose Dazaifu as the location for a new national museum, and in October 2005, the Kyushu National Museum finally opened its doors to the public.<sup>8</sup>

The establishment of the museum came 112 years after the original report from Dazaifu Tenmangu. It is worth noting that the shrine and successive chief priests continued to uphold the ideal of establishing a national museum as an artistic and cultural aim and continued to play a leading role while staying true to their ideals over a long period. One could also say that the project, including the staging of the expositions, was a grand one in which the shrine and local community acted in unison to continually renew their vision for the future in terms of art and culture.

### An overview of contemporary art initiatives

Dazaifu Tenmangu first began to give serious thought to creating a contemporary art collection in 2005. Prior to that, my father, Nshitakatsuji Nobuyoshi, the 39th chief priest, had been collecting on behalf of the shrine ceramics and other items, mostly produced by contemporary ceramic artists from Kyushu, but this activity did not extend to contemporary art projects or the collection of such art.

The opportunity came in the lead up to the opening of the above-mentioned Kyushu National Museum in October 2005, at which time I had completed my studies at graduate school and begun working at Dazaifu Tenmangu. Anxious that a lot of local residents were not aware of the museum despite the fact that the dream of it opening was about to come true, I was wondering if I could stimulate interest in it. Throughout the process leading up to the opening, which included the staging of the Dazaifu Exposition, the approval of the Chinzei Museum, the campaign to establish the Kyushu National Museum, and the gifting of land for the site, the shrine had actively involved itself in art and cultural activities and taken on a leadership role in the local community, and having recognized this anew, I became convinced that the shrine had an important duty to play a similar role now. From the perspective of faith, too, as the “father of learning,” the enshrined deity Michizane had been heavily involved in literature, entertainment and art, and also attracted veneration, providing another persuasive argument for Dazaifu Tenmangu becoming involved.

I have also been greatly affected by my personal experiences. From a young age I have admired and taken an interest in the various treasures at Dazaifu Tenmangu, at junior high school I was introduced

to the diversity and profundity of art in art classes, and at university I majored in art history.<sup>9</sup> Also at university, I was involved as a student staffer in two exhibitions: “Between Original and Reproduction: the Art of Making Copies—From Duchamp to DNA” (2001), which enabled me to truly realize the aim of “receiving practical training in every aspect of an exhibition from planning to staging,”<sup>10</sup> and “Microcosmographia: Mark Dion’s Chamber of Curiosities” (2002).<sup>11</sup> In particular, my role in the latter exhibition, which involved collecting and selecting scientific specimens and waste, temporarily setting aside academic context and values and adding new meaning and values from a unique viewpoint through such collaborative tasks as engaging in dialogue with the artist, fieldwork and classification, and creating an exhibition by combining the artist’s formed objects to create artworks, enabled me to be part of a stimulating, immersive process that became for me a formative experience in focusing on art and collaborating with artists.

### Asia Daihyo Japan

After returning to Dazaifu and finding I had fewer opportunities to engage with contemporary art, on September 17, 2005, at the invitation of Yasukawa Tetsuji, who has long been involved in community development in Fukuoka, I visited “Hibino Expo 2005—Katsuhiko Hibino’s One-man Exposition” (2005) at Art Tower Mito. There, I saw for myself how the people of Mito participated in exhibition-related workshops and enthusiastically engaged with the artist.

I became convinced that what Dazaifu needed at that moment was for each individual to feel a close connection to the Kyushu National Museum as something to which they were emotionally attached through artist-oriented, workshop-type exhibitions that involved local residents, and before returning from Mito I sounded Yasukawa out about holding an exhibition involving the participation of residents in Dazaifu. In October 2005, Hibino visited Dazaifu, where the plan gradually began to take shape, leading to a decision to launch the Asia Daihyo Japan (Japan representing Asia) project focusing on the museum’s basic concept of “looking at the formation of Japanese culture from the viewpoint of Asian history.” Yasukawa was installed as chairman of the executive committee, while I became the director, and after discussions with local university students, city hall personnel and others who agreed with the objectives summed up in the statement, “2006 is the year of the FIFA World Cup. Let’s give shape to the sentiments of the countries participating in the Asian qualifiers as ‘FUNESHIP’ (ships) and share them with countries overseas,” we obtained the approval of Miwa Karoku, then director of the Kyushu National Museum, and the project got underway.<sup>12</sup> Over the two months from April 1, 2006, to the start of the World Cup on June 9, the mainly volunteer staff held art-making workshops at the shrine, inside the museum<sup>fig.1</sup> and in commercial facilities in the city of Fukuoka, attracting a total of 12,000 participants.<sup>13</sup> As well, in association with the Japan Football Association, for the duration of the tournament the streets of Dazaifu were decorated with flags in the Japanese team color, “samurai blue,” *o-mikuji* (fortunes written on strips of paper) were colored samurai blue

and other efforts were made to enliven the overall mood through the combined efforts of the shrine and the local community.<sup>14</sup> Looking back, one can see in this project several early signs pointing to the art initiatives that would later be implemented at Dazaifu Tenmangu and in the community.

Firstly, it was a project not confined to existing buildings (museums). Workshops were mainly held outdoors in and around Dazaifu and included many elements designed to draw in participants. Secondly, it encouraged participants to modify their behavior and become involved in Dazaifu. Some of the participants that made up the bulk of the workshop volunteers started the nonprofit organization Dazaifu Art no Tane and continue to conduct various activities.<sup>15</sup> Beginning in 2010, Igarashi Yasuaki, a member of Hibino's graduate school seminar group who served as a workshop leader, has resided in Dazaifu for four months each year, during which he undertakes a project called Kusakaki with local participants.<sup>16</sup> Thirdly, participants and others experienced the true joy, appeal and feeling of being alive that comes from creating work together with an artist, shortening the distance between them and contemporary art. Ten staff from the shrine were responsible for the executive office and running workshops, as a result of which they experienced directly the appeal not only of administrative work but also of engaging with art. Understanding art's potential brought about real change in their daily lives, and this later became a great advantage in terms of understanding within the shrine and active participation in planning when it came to developing artistic and cultural initiatives.

## The Dazaifu Tenmangu Art Program

Among the initiatives launched in 2006 along with Asia Daihyo Japan was the Dazaifu Tenmangu Art Program. This is a project that involves inviting leading artists from Japan and around the world to Dazaifu, sharing the works they create inspired by residing in and interacting with the location, and collecting these works as treasures to be handed on to future generations. As a gateway linking Japan and the Asian continent, Dazaifu, which in the seventh century was home to administrative bodies responsible for the political affairs, economy, foreign relations and defense of the entire island of Kyushu, has a rich history of exchange of people and things from both Japan and abroad, and of fostering a unique culture. Given that there exists a special relationship between Michizane and the people who have long had faith in Dazaifu Tenmangu, based on the common theme of "openness and distinctiveness," we have been interested in exploring what we can do in the present as it lies between the past and future, and in the role we can play in the local community.<sup>17</sup>

The difference between how things are now and how they were at the beginning is that the scope of the exhibits and of the themes has expanded, with the sixth exhibition in the program, Ryan Gander's "You have my word" (2011), serving as a major turning point.<sup>18</sup> At the fourth exhibition, Ozawa Tsuyoshi's "White Out—Dazaifu" (2010), the wooden seated statue of Amida Nyorai and the set of wooden statues of the Shitenno at Kanzeonji temple in Dazaifu, both Important Cultural

Properties, were incorporated into the artwork as part of a one-day installation<sup>19</sup>, but starting with the sixth exhibition, the scope of the exhibits was expanded to include the entire shrine grounds of more than 360,000 square meters in addition to the museum. Gander visited Dazaifu four times in the space of three years, and in the course of his research and discussions, developed a great curiosity and interest in Shinto and Shinto shrines themselves, things about which Japanese have a given amount of knowledge. Later, in addition to Dazaifu, Shinto philosophy and the role of shrines became themes of the art program.<sup>20</sup>

The artworks that emerged from this took various forms, but a theme running through all of Gander's work is the belief that it is not only the visible things that are important.<sup>21</sup> Some of the works he created still stand in the shrine garden, as if standing side by side with Dazaifu Tenmangu's more than 11,000-year history<sup>fig. 2</sup>. In the work *You have my word* (2011), the artist poses ten questions relating to Shinto, and as indicated by the question "If Shinto smells or sounds, what is it like?" it gave rise to the kind of interaction that stimulates and encourages the discovery of aspects of Shinto that even we were not normally aware of.<sup>22</sup> Gander once said, "Interestingly, there are many similarities between a Shinto way and a contemporary art practice. There is an enormous amount of faith, belief, trust involved in both, but also a great deal of investment of time... in researching, understanding, considering and reflection. A spectator gets very little from a conceptually based artwork unless they give and invest their time and patience and energy and intrigue into understanding. It is not entertainment; it is more like a cycle of learning and developing and evolving the mind, much like visiting a temple."<sup>23</sup> This experience gave me a real sense that of the various genres of contemporary art, our art program has an affinity with conceptual art in particular, and this influenced our subsequent selection of artists.

## The concept of time – Artworks that will last more than a thousand years

The eighth exhibition in the program, Simon Fujiwara's "The Problem of the Rock" (2013),<sup>24</sup> also exemplifies Dazaifu Tenmangu's attitude towards contemporary art. What I had communicated to Fujiwara when he visited Dazaifu to do research was that I wanted him to create "artworks that will last more than a thousand years." I wanted to show not only the past history of the shrine, which extends back more than 1,100 years, but also the shrine's attitude to the future that may last more than 1000 years. Just as the giant wooden votive tablets our ancestors offered as symbols of their faith have been displayed around the shrine precinct for over 200 years, rather than maintaining the works in the perfect form they were in at the time of their completion, I wanted to allow them to change with time, because discovering that there is also value in this is what Shinto and the Dazaifu Tenmangu Art Program are about. Fujiwara was interested in rocks, which are also typical objects of worship in Shinto, and reflecting his inquiry into the mystical function and sacred qualities of rocks at sacred sites, including Stonehenge, the Dome of the Rock, and the Stone of Unction

at the Church of the Holy Sepulcher, he installed around the shrine grounds four rocks that had been given different contexts and wove stories around them. Fujiwara's comments regarding one of these works, *The Problem of Time*<sup>19-3</sup>, are full of hints regarding the concept of time behind the works that are part of the art program, a concept that defines the pavilion of votive tablets where the work was installed during the exhibition, and departs from the context of art beginning with Western painting from which contemporary art also descends:

I wanted the works to become activated when they come into contact with the Dazaifu community. For example, one rock has the handprints of students from the kindergarten and was painted under the Emadou pavilion where a number of paintings hang, their images slowly disappearing. In one way the handprints are a record of the individual students but in another they are very abstract—when we look at cave paintings of hands, we don't know the intentions of the painters, we can only assume they wanted to leave a record of existence, of human impact on nature. I intended to make works that survive 1000 years, but I know this is impossible to predict, and even if they do survive, what will they mean to future peoples? I wanted the performance to highlight the preciousness of the moment and privilege us as witnesses of time passing.<sup>25</sup>

This work, which was completed with a performance in which children from the kindergarten at the shrine placed their hands on the rock and made wishes while Fujiwara affixed their handprints to the surface by spraying paint over them, afforded us the privilege of witnessing a “brand new artwork that had just been completed.” At the same time, by imagining what the work would look like in a thousand years' time, we became connected to people in the future.

## Conclusion

Dazaifu Tenmangu's collection has been renewed in recent years by adding contemporary art to the cultural and historical items that have been handed down for more than 1100 years. I am keenly aware of the advantage shrines have over most museums, in that they can think about things over a long time span. As mentioned above, there are many artworks that are not complete at the time they are finished, and both the artists and the shrine are in agreement from the outset that the artworks will change over time and that time is on our side. Other factors making the collection unique are that it is possible through the artworks to imagine the events and history behind them, to link them across time and space and to visualize people encountering the works in a hundred or a thousand years.

There are also many opportunities for visitors to the shrine to encounter artworks and projects around the grounds by chance, which sometimes become entry points for contact with contemporary art that stimulates the visitor and expands their potential. It was with this in mind that the plan for an “art museum in the shrine grounds” took shape. The entire shrine grounds would be like an art museum with works installed here and there, so that visitors would come into

contact with history, nature and art while wandering around interacting with the artworks. In the same way that my own thinking and values have changed as a result of meeting artists either directly or indirectly, visitors would be offered experiences full of wonder and joy. For the participating artists, too, I hope it would be a special moment in their careers.<sup>26</sup>

Just as the shrine has played a leading role in innovative projects such as staging expositions and establishing museums as the nucleus of the region's art and culture, I sense that as a result of the Dazaifu Tenmangu Art Program, now in its fifteenth year, and other initiatives, the entire region is being stimulated in a positive way and changing, and that the impression people outside have of Dazaifu is also changing into something more positive.

I think that in a broad sense the mission underlying the creation of Dazaifu Tenmangu's collection is to not only preserve the cultural heritage we inherited from our predecessors but also pass it on to future generations more effectively, or in other words to continually change in order to preserve the past while honoring the values and beliefs that were cultivated in Dazaifu. I also think that renewing the collection by adding to it original works arising from these unique projects at Dazaifu Tenmangu will sew the seeds for the future. History cannot be woven solely by inheriting old things as they are; we need to incorporate new life into each period. I want to continue developing Dazaifu Tenmangu as a hub for transmitting art and culture where the traditional and the cutting edge exist side by side.

(translated by Pamela MIKI)

Notes:

- \*1 For more on the establishment of the homotsuden, see Ito Toshiro and Morita Tsuneyuki, eds., *Hakubutsukan gairon* [An Introduction to Museums] (Gakuensha, 1978), pp 116–119. Around the same period, the Kanko Historical Museum, which honors the achievements of Sugawara Michizane, was also opened.
- \*2 “*Onjunkenshi no setsu kakidashi no hikae*” [Copy of Government Inspection Report], Dazaifu Tenmangu document, 1746.
- \*3 “Konpan otazune ni tsuki: sashidashisho iccho no hikae” [Copy of Report Regarding Your Recent Inquiry], Dazaifu Tenmangu document, 1766.
- \*4 May 14, 1871, Grand Council of the State Proclamation No. 234, “The system whereby Shinto priests serve on a hereditary basis at all shrines, including Ise shrine, shall be abolished, and priests appointed by the authorities.” May 14, 1871, Grand Council of the State Proclamation No. 235, “Regulations concerning shrine ranks and shrine officials shall be established, with the existing class of Shinto priests abolished and new family registers on par with former samurai and commoners created, putting them under the jurisdiction of local government,” *Horei zensho Meiji 4* [Complete Collection of Laws and Regulations 1871] (Cabinet Official Gazette Bureau, 1912), pp. 186–200. January 5, 1871 Grand Council of the State Proclamation No. 4, “All lands subject to
- \*5 the relevant orders other than shrine precincts shall in future be administered by a municipal authority, domain or prefecture,” *Ibid.*, pp. 5–6.  
For more on the Dazaifu Exposition, see Hibino Katsuhiko, “*Dazaifu hakurankai to Kanko issenmen sai*” [The Dazaifu Exposition and the Millennium of the Birth of Kanko], in *Koto Dazaifu no tenkai, Dazaifushishi, Tsuchihen betsuhen* [The Development of the Ancient City of Dazaifu: A History of the City of Dazaifu, Complete History Accompanying Volume] (Dazaifu City, 2004), pp 32–38.  
Department of Fine Arts, Tokyo Research Institute for Cultural Properties, eds., *Meiji*
- \*7 *ki fuken hakurankai mokuroku: Meiji yonnen-kunen* [Catalog of Meiji Period Prefectural Expositions: Meiji 4-9] (Tokyo Research Institute for Cultural Properties, 2004), pp. 248–255.  
For more on the establishment and opening of the Kyushu National Museum, see “*Yuchi*
- \*8 *kara kaikan made*” [From Establishment Campaign to Opening], in *Kaikan jusshunen kinen, Kyushu kokuritsu hakubutsukan* [Tenth Anniversary Edition: The History of the Kyushu National Museum] (Dazaifu: Kyushu National Museum, 2016), pp. 4–28.  
For more, see [www.plart-story.jp/2017/10/nobuhiro\\_nishitakatsuji/](http://www.plart-story.jp/2017/10/nobuhiro_nishitakatsuji/) (accessed January 31, 2021).
- \*9 Nishino Yoshiaki, ed., *Shingan no hazama – Dushan kara idenshi made* [Between Original and Reproduction: the Art of Making Copies – From Duchamp to DNA] (The University Museum, The University of Tokyo, 2001), p 5.  
For more, see Nishino Yoshiaki et al., *Microcosmographia: Mark Dion’s Chamber of Curiosities* (The University Museum, The University of Tokyo, 2003).
- \*11 Miwa Karoku, “*Spotsu bunka no atarashii torikumi*” [New Initiatives in Sports Culture], in *FUNE Hibino Katsuhiko purojekuto Aja daihyo Nihon* [FUNE: Hibino Katsuhiko Project; \*12 Japan Representing Asia], (pp. 116–117 contains museum director Miwa Karoku’s overall assessment of “Japan representing Asia,” including the observation that on the basis of an awareness of the problems with museums to date, from the point of view of “aiming to coexist with local residents” p. 117), gaining support for this project was extremely significant.  
Regarding the workshop process see, *FUNE Hibino Katsuhiko Project “Asia Daihyo Nippon”* (Fukuoka: Nishinippon Shimbun, 2007), pp. 60–79.
- \*13 *Ibid.*, pp. 92–93.  
Fujino Kazuo + Bunka/Geijutsu o Ikashita Machizukiri Kenkyukai, eds., *Kiso jichitai no*
- \*14 *bunka seisaku* [Basic Municipal Cultural Policy] (Tokyo: Suiyosha, 2020), pp. 106–110.
- \*15 For details see, <https://igayasu.com/kusukaki/index.html> (accessed January 31, 2021)  
Regarding the Dazaifu Tenmangu Art Program see my early text in the Fukuoka City
- \*16 Foundation for Arts and Culture journal “*Wa*” 39 (2008) p. 3.
- \*17 Ryan Gander was the first overseas artist to be invited to the Art Program. Up until this point I had been director and curator of the Art Program within the Tenmangu
- \*18 organization, however starting with this exhibition Eri Anderson joined as senior curator at the Museum, and was largely involved in structuring the exhibition.  
For details and images of the installation see, <https://keidai.art/lookback/77> (accessed January 31, 2021).
- \*19 For more on Ryan Gander’s thoughts regarding the exhibition and his works see Matsui Midori, “Interview with Ryan Gander,” *Bijutsu techo* (May 2011), pp. 251–265.
- \*20 Ryan Gander Interview, *Dazaifu Jiman* 4 (2015), pp. 9–10.  
Gander himself has said that the experiences he had through this exhibition have
- \*21 influenced his subsequent work. “Actually, my experience of the shrine has influenced
- \*22 the work I still make today in Mexico City, or New York or Paris; I have taken the Shinto influence with me internationally.” *Ibid.* The artist also told me directly that his experiences at Dazaifu Tenmangu influenced the work he created for documenta 13, *I Need Some Meaning I Can Memorize (The Invisible Pull)*, dOCUMENTA 13, (Kassel, 2012), which became one of his most highly recognized works.  
Ryan Gander Interview, <https://keidai.art/en/manabu/320> (accessed March 8, 2021).  
For details on the works/performance/exhibition, see “Simon Fujiwara The Problem of the Rock” (Dazaifu Tenmangu Institute of Art and Culture, 2015) <https://keidai.art/en/lookback/81> (accessed March 8, 2021).
- \*24 Simon Fujiwara, “Real and fake don’t exist.”  
<https://keidai.art/en/manabu/322>(accessed March 8, 2021).
- \*25 Commenting on this influence, Pierre Huyghe, the artist behind the tenth Dazaifu Tenmangu Art Program exhibition, said that his experience of the Tenmangu project
- \*26 made him more interested in permanent projects, since with conventional exhibitions it is difficult to experience things over time. He also noted that within what is for viewers condensed time, it is difficult to give rise to complexity, coevolution, growth and variation. Haruhiro Ishida (interview) “*Non-human: Hiningenshugi to aato*” [Non-human: Antihumanism and Art], *Bijutsu techo* (June 2020), p. 41.

---

## NISHITAKATSUJI Nobuhiro

Head priest, Dazaifu Tenmangu

Born 1980 in Dazaifu, Japan. 40th generation descendant of the enshrined deity Sugawara Michizane. Graduated in art history from the University of Tokyo, Faculty of Letters. Earned his Master’s degree in Shinto Studies and priesthood qualification from Kokugakuin University. After beginning service at Dazaifu Tenmangu, studied abroad as a visiting scholar at the Reischauer Institute of Japanese, Harvard University. In addition to serving a priest, he is actively involved in organizing art exhibitions and community development. Appointed chief priest of Dazaifu Tenmangu on April 1, 2019.



# 21世紀のための美術館ユートピア ——「奇妙で非実際的でささやかな夢」

マイケル・コンフォーティ

2008年に刊行した美術館の歴史をめぐる画期的著書の末尾でアンドリュー・マクレランは、ある難問に思いを致す。代表的なのは、いわゆる「世界美術館 universal museum」が掲げる狙いと、今日の文化政治の現実との摩擦である。同書最後の一文でマクレランは読者に、「世界中の美術館を真の意味で国際的にすることは、21世紀というグローバル化の時代にとって気高い(ユートピア的な?)目標」だろうかと挑発的に問いかける<sup>1)</sup>。十分考えてみるに値する問いかけであるし、答えは実にさまざまな形を取りうる。

本章では私は、真の意味で国際的な美術館像を自分なりに思い描いてみたい。この像は今日の美術館で主流となっている慣行からはまったくかけ離れたものとなるので、マクレランの挑発に答えて「奇妙で非実際的でささやかな夢」と呼ぶことにした。歴史に照らしてみれば、私のユートピアはとりたてて野心的なわけではない。美術館をめぐる、かつてさまざまな夢が抱かれた。たとえば17世紀や18世紀に哲学者たちが夢見た美術館。これはのちの啓蒙時代、いま「世界美術館」と呼ばれているような理想につながり、時が経つうちにそこからいわゆる「百科全書的」コレクションが発達してくる。複数の文化に由来する多様な歴史を持った物品を、単一の、特別に構想された建築空間の内部でコレクションしともに展示すること。そうした理想をマクレランは「世界の集大成、宇宙の縮図」と呼んだ<sup>2)</sup>。本稿で示す美術館像と同じく、当時そのような美術館像を現実化することはおよそ不可能に見えた。[にもかかわらず]現実化は達成されたのだが、その際どのような手段が用いられたかはあまりに複雑で、ここであらためて検討することはできない。とはいえ西洋諸都市の美術館は、完成度はまちまちであるものの、どれもこうしたユートピア〔的美術館像〕を表現している。すべてを包摂する大型美術館というこの理想は、ルーヴルや大英博物館、また、もっと小さいがしばしば同じくらい野心的な、西洋の政治・産業の諸中心に所在するもろもろの美術館において、20世紀末まで命脈を保った。ちょうどその頃、政治や知をめぐるポストモダン思想が現われ、国民=国家のアイデンティティを文化財と結びつけようとする風潮が(多くの場合、[戦争や植民地支配などを通じて略奪された文化財の]返還要求をともしつつ)活発化して、「世界美術館」の前提となっている考え方に異議が申し立てられることになった。その結果さまざまな変化がもたらされたが、異議を申し立てられた当の美術館群はそのことを今までのところあまりきちんと認めていない。

文化財が誰のものであるのかは、異なる主張が衝突する厄介な問題である。私の「奇妙で非実際的でささやかな夢」では、以下のような方法でこの問題を迂回しようとするものだ。すなわち、従来より広範囲

で長期的な国際パートナーシップを構築し、複数の美術館のコレクション(収藏品)を共同で管理して、地球上の複数のサイト(場)で展示し多様な解釈を施すのである。西洋の大規模な美術館や考古学関連サイトには膨大な数の物品が〔人目に触れることなく〕眠っているが、これを何とかしようとする夢である。そうした物品を共用することでより有効に活用し、不可視の領域から可視の領域へと移す。多種多様なキュレーション的介入を通じて解釈・展示し、適切な文脈に位置づける——そのような夢だ。現在でも、会期が何ヶ月にもおよぶ特別展が世界中を巡回し、個々の物品がいくつも交換されているが、私の夢では、コレクションの共有は数十年にわたり、数多くの物品を巻き込んで行われる。そういった物品の交換のおかげで諸美術館のあいだの絆はほぼ永久的なものとなり、共有されるコレクションは文化間の相互接触・理解において共通のテーマとなり、護符となるだろう。現実には国ごとに〔美術品などの国外持ち出しに関する〕法的規制が多数あり、差し押さえ法を逃れるための国際的措置は不完全だが、ここでその問題には触れない。ただし本稿の基盤には、〔私の夢の〕実現を妨げる法律や態度の面での障害に取り組み、この夢がこの先数十年後に以下に述べるような形で採用されるなら、真の意味での文化財共有が可能になるかもしれないという期待がある。さきほど述べたとおり、これは何十年もかかるプロジェクトなのだ。

コレクションを保管することは芸術関連の諸機関にとって多額のコストがかかる重大な責任であるが、同時にこれらのコレクションは公共物であるから、コレクションへの「アクセス」を保証することをとりわけ重要な責任と見なす傾向も、諸機関で強まっている。一部の国立博物館・美術館に関してはオープン・ストレージ(収蔵庫の可視化)から地方分館開設まで、さまざまな取り組みがなされている。にもかかわらず、いわゆる「百科全書的」コレクションを持つ博物館・美術館では、所蔵品の大部分はほとんどの場合展示されていない。特別な予約を取らなければ見ることができないし、予約は取るのが難しい。国や諸美術館は何百万という物品を所有しており、これらは公共の利益に資するべきものだが、展示されることはほぼ皆無である。過去に個人や財団がこの問題に対処しようとした事例はあったものの、成果ははかばかしくなかった。米国ではナイト財団が設立した「ミュージアム貸借ネットワーク」が10年ほど存続したが、2000年代初頭に活動を終えた。注目すべきことに、最近ではコレクター自身がアクセシビリティを高めることをとくに重視して自前で美術館を計画する傾向が見られる。先駆者の1人がドミニク・ド・メニルであり、〔ともにコレクションを築いた〕夫を喪った1973年、自身のコレクションと「収蔵庫」についてこう言っている。

「巡回させますし、どんどん貸し出します。そうやって完全に生きた状態に保つつもりです」<sup>3</sup>。この時代以降、パーゼルの「シャウラガー」（見せる収蔵庫）からロサンゼルスの新ブロード美術館までのコンテンポラリーアート機関が新たに設立される際には、目標としてアクセシビリティが掲げられることが多い。

このような態度の変化以外にも、先述した夢をいま真剣に考えてみることを促す要因はある。その数は多いが、私が重要だと思うのは以下の4つである。

一方で、今は若い世代が美術館や、それらが歴史的に担ってきた役割に疑いの目を向ける時代である。公的機関としての美術館にはわずか250年の歴史しかない（啓蒙時代に形成され、とりわけ18世紀から19世紀への転換期にルーヴルが開館したことが強い追い風となった）。若い世代はそのことを知っているのに、美術館というものは運営側が信じさせようとするほどには古くもないし、必ずしも永久に安定していないと分かっている。美術館にこのような疑いの目が向けられている今の時代、新しい世代は美術館の根本を問いなおし、これから先は違う行動を取ることができるのか、取るべきなのかと問いかける。

この点は私の二番目のポイントに関わるので、とくに影響が大きい。美術館が創設された当時の政治や人口は今日のそれとは違っていたし、植民地支配のあとに数多くの中心都市が生まれ、文化への影響力を持つようになっている現状も反映していない。人々は移住し、政治・文化界はこうした新しい中心都市が強めつつある経済や芸術への影響力を支持してきた。ここから、公共コレクションもこの人口移動を同じように認めるべきかどうかという問いが生じる。

政治・文化の面での影響力の分布が変化する中、「美術館収蔵庫」というものに対する知的な好奇心が高まってきている。これまで、美術館に収蔵されているコレクションの政治経済が、その美術館の力として論じられることはほとんどなかった。（しかし）見方がシフトしつつあることは、比喻として現実としての美術館収蔵庫をめぐる研究を集めた本書にも見て取れる。

権力の面でも影響力の面でも格差がなくなった現在の世界を眺めると、本稿の四番目（原文ママ）のポイントが浮かび上がってくる。中でもとりわけ複雑なポイントである。物品の交換を支持するとともに制限する内容だからだ。「これらの物品はそもそも誰のものなのか？」ここ20年で、所有権という考え方は顕著な変化を遂げた。北米先住民族にとっては聖なるものであったり儀式に使用するものであったりする物品が現在では博物館・美術館に収蔵されているケースもあるし、考古学的物品が原産国から運び去られるケースもある。博物館・美術館が過去に集めてきたコレクションは、現実にはももとの文脈から切り離されたモノ文化の断片から成り立っているわけであり、一般の観客もそのことには気づいている。（博物館・美術館が）収蔵をどのように行うべきかの規準を見直す新たな職業的規準があちこちで提案されている。また昨今では、地球上のさまざまな芸術関連機関が、共通の遺産としての文化財へのコミットメントを強化している。近年〔シリア内戦下のパルミラなど〕遺跡や博物館・美術館が破壊されたことで生まれた動向

である。博物館・美術館に勤務する人々は、〔物品を〕「管理」することと「所有」することの違いをめぐってたびたび自説を披露する。また、今や〔美術品などの流出を規制する〕各国の法律や国際協定により、アフリカや南米、アジア、地中海沿岸〔以外の国々がこれらの地域〕から物品を取得することがきわめて困難になったため、〔各美術館がコレクションを〕共有しないかぎり観客にとってアクセスしづらくなってしまいう作品が増えた。この事実が意識にされるようになったのも、ここまで述べた流れの中でのことである。

以上は、私が「奇妙で非現実的　でさやかな夢」をいまこのタイミングで提案するきっかけとなった現状のごく一部に過ぎないが、この夢の行く手を阻み、〔上で粗描したような〕物品の交換を近い将来大規模に実現することを妨げる現実が多い。こうした障害のうち重要なものを4つ記述しておく（他にもたくさんあるだろうとは思いが）。

まず所有権について触れる。これは2つに分かれている。一方には西洋文化の中での所有権がある。「各美術館はそれぞれが所蔵するコレクションの正当な所有者だ」とする考え方が啓蒙時代に形成され、西洋の慣習法や民法の枠内で支持されてきた。実を言うと西洋の公的・私的コレクションには戦争での略奪を通じて形成されたものが多い。1例だけ挙げれば、ナポレオンが奪った戦利品の大半は、よく知られているとおり返還されることなく終わった。また、国ごとに（美術品などの国外流出を禁ずる）法律が存在するにもかかわらず、その国の官吏たちが見てみぬふりをしたという現実があり、〔西洋の〕諸美術館はその恩恵をこうもってきた。西洋の美術館が所蔵する歴史的作品のうち最も重要なもののいくつかは、このような見逃しがあったからこそ取得できたのである。そういった事情にも私たちは以前より意識的になっている。博物館・美術館の観点に立てば「物品を所有しているのだから、貸し出す必要はない」ということになる。その物品の所有権をめぐって議論が巻き起こる可能性がある場合はなおさらだ。

同時に、米国以外の国々にある物品には、国民＝<sup>国民</sup>国家の歴史的財産というステータスを享受しているものも多い。考古学的物品の場合はとくにそうであり、これらに関し私は改めて、「所有権」は物品の交換を制限する要因であると主張したい。1970年にユネスコ（国連教育科学文化機関）が、<sup>国民</sup>来歴の定かでない物品の取得について（適切な合意のもとに行われたのであれば合法とする）条約を定めているが、近年これに対して異議を唱え制限を設けようとする動きが見られる。（文化財をなるべく原産国に）とどめておこうと努めたり、それと呼応して〔過去に不法に奪われたとみなしうる文化財の〕返還を要求したりといった実践が主流となった。文化財、とくに考古学的物品を国民＝<sup>国民</sup>国家のアイデンティティと結びつける考え方が高まるにつれ、官吏たちは、〔遺跡からの〕発掘物を発見地の近辺ないし発見地そのものにとどめておこう奨励することに政治的な価値があると気づいたのである。かくして、膨大な物品がほとんどあるいはまったく人目に触れるなく眠っており、そこに新たに出土した物品が加わって数が増えつづける。

このように所有権は、西洋の法律から歴史遺産の〔原産国による〕所有権主張までのさまざまな形で表現され、物品の自由で長期的な交換

を妨げるイシューの中でもとりわけ複雑である。ただし博物館・美術館そのものに内在する懸案事項もあり、こちらのほうが表現することは簡単だ。三番目のポイントがこれである。博物館・美術館とはその本性からして保守的な機関であり、その使命は保存することであって、キュレーターや保存修復家はこの使命を支持する態度を取るし、そうするように職業訓練を受けてもいる。このため、〔所蔵品を〕交換する機会を与えられても、あっさり断ってしまったほうが簡単な場合が多い。以前に比べ、現在では専門的配慮のもとで物品を無事に輸送できる確率ははるかに高まっているが、美術などの人工物を現在ある場所から動かし、輸送中の事故や、コントロールの効かない場での展覧会などの不確定要素にさらすことに対してはためらいがある。加えて博物館・美術館は、みずから事物を集めた図書館のようなものと考えていることが多い。つまり学者がいつでも事物を見られるようにしておく研究センターである。コレクションに興味を持つ一般の観客にどう対応すべきかという問題については、オープンストレージが解決策となる場合が多い。〈驚異の小部屋〉〔=15世紀から18世紀まで欧州で流行した珍品陳列室〕を模した展示法を用いて、刺激的なキュレーションこそないものの、分類的にもものを見せる機会を与えてくれるからだ。博物館・美術館のコレクションをすべてデジタルアクセス可能にし、この手段を通じて仮想的に共有するという夢がしばしば語られるが、これも物品の交換を妨げる要素である。本物の事物が与える経験、それが持つ力はあらゆる博物館・美術館経験の基盤であり、デジタル共有では代用できない（現実には仮想的なもので代用できない）ことは誰も認めるはずだ。だいいち、西洋の大都市の大型博物館・美術館が文化観光の中心となり世界中から訪れる者が後を絶たないのに、なぜわざわざコレクションを貸し出したりするのか、という意見もある。

ここまであえて論じるのを避けてきた点が1つあるとすれば、それは「コレクションの資本化」とでも呼べるイシューである。これが4番目のポイントだ。過去20年以上にわたり、博物館・美術館がみずからのコレクションが金銭的な価値を持っていることを、以前よりもはるかに受け入れるようになってきたのは事実である。コレクションを特別な種類の資本と見なす、すなわち、無限に拡張可能で、地元の美術館だけでなく海外の現行あるいは想像上の美術館でも活用できるブランドを提供してくれる源泉と見なすようになってきているのである。「コレクションは資本である」という新たな前提が刺激となって、さまざまな伝統的組織が以前は想像もつかなかったような仕方でも博物館・美術館を考へようになり、高額の料金と引き換えに、〔それぞれ所有する〕事物を短期または長期にわたり外部サイトに移動することを許可している。

エジプトが自国のコレクションを貸し出している（その結果として自国の博物館・美術館設備を改善している）ことは有名である。2000年代初頭にはグッゲンハイム、エルミタージュ、ウィーン美術史美術館がラスヴェガスと、最近ではルーヴルが湾岸地域〔=アラブ首長国連邦〕と、それぞれパートナーシップを結んでいる。こうした事例にかぎらずさまざまな規模において、大小の展覧会、またそれらが生み出す料金は、豊富な収蔵品を誇る美術館が、それぞれのコレクションを別のサイト

に移動することを許可して得る資本の代表的なものであった。これは物品の交換を後押ししてきたし、これから先の交換計画にも最大の機会を提供するものかもしれないが、「課金制」という現実はそれ自体〔物品の交換を〕制限する要因である。このような機会はふつう欧米の国々どうしのあいだでしか生じないからだ。じっさいカネというイシューは諸刃の剣である。物品の交換を容易にすると同時に制限するからだ。参加機会を与えられても〔料金を〕支払う能力を備えている国や美術館はごく一部なのである。

美術館と美術館のあいだにリソース（資源）の格差があり、〔一部の美術館は〕（単に資金が乏しいだけでなく）保存、セキュリティ、キュレーション上の完成度や専門知識などの面でまだ機関として未熟である場合、そういった美術館をグローバルなパートナーシップに組み入れることは果たしてできるのかという疑問が生じるだろう。文化品のより自由な交換を妨げる最大の障害の1つがこれであり、「文化品のより自由な流通を達成する」と題された二〇〇八年度のザルツブルク・グローバル・セミナーの焦点であった<sup>4</sup>。格差への対処を方針に掲げている博物館・美術館はいくつかある。とくに大英博物館などは格差を軽減し、ネットワーク形成を後押しすることを行動目標としている。これらの事例からは、大型美術館が正しく機能するとどうなるかが窺える。

だが、もっとできることがあるのではないかと、たしかにパートナーシップは難しい。美術館どうして価値体系が異なると、交渉を通じて視点をすり合わせるのに苦労する。コントロールできない他者と責任を分担するよりは、ものを〔貸し出しなどせず〕自分の美術館に置いておくほうが簡単なのはたしかだ。とはいえ私としては、意識がグローバル化し、美術館に対する疑いが強まり、複数の〔先住民〕部族や国民国家が〔従来西洋の大型美術館に収蔵されていた物品の〕所有権に異議を唱え、「管理」と「所有」の違いが懸案となっている今の時代とはどのような時代なのかと問うてみたい。このような時代にこそ、新たな仕方でも物事に取り組むことが美術館の責任なのではないだろうか？

これから先の数十年、膨大な量の事物コレクションを人目に触れさせないまま収蔵庫にしまいこんでおくことはますます正当化が難しくなり、財政的にも持続不可能になっていくだろうし、政治的・社会的にも正当化が困難になるのではないかと私は思う。公衆もこのことに対してより敏感になるだろう。こうした事態への準備として私たちは、博物館・美術館が創造的かつ長期的なパートナーシップを結ぶことは、訪れる幅広い層の観衆にとって明らかに有益であるという自覚を強めることができる。この協働から生まれる人と事物のやり取りはスタッフと地元の観客層の双方を活気づけるし、多くの地域において、今後はそのような貸借による以外にコレクション（とくに考古学や先住民に関係した史料）を体験する手段はないのだと評価するだろう。パートナーシップ締結を目指して交渉する場では「どういう利点があるか」が問題になる。その答えとして、スタッフがともに働き、公衆はそのパートナーシップの恩恵にあずかるというような職業的協力関係の恩恵が挙げられるだろう。〔コレクションを〕収入源として活用することは、利益を上げるための唯一の方法ではなく単に複数ある形の1つに過ぎ

ないと認識すれば、この先、金銭的な取引にとらわれず、もっと意味のあるインタラクションが生まれるだろう。〔機関間の〕格差をなくし、誰もが利益を得られるようにするわけである。この過程でスタッフや理事、観衆は世界全体との関わりをいっそう深め、公衆に刺激を提供するとともに、直接的・間接的な恩恵にあずかることができる。

従来の公共美術館が創立後の250年間にまず行ったのは、もともと王族や個人が所有していたコレクションを再編成することだった。その中で一時期、芸術遺産をユートピア的な建築物に収めて共有することが思い描かれた。18世紀末にエティエンヌ・ブレーらが提案した有名なデザインが一例である。美術館の起源である啓蒙時代の理想から生まれた幻視だ。しかしながら、美術館が1つの経済部門として生き残ってきたのは、そのような理想をさまざまな条件に合わせて変化させてきたからである。この条件とは、公共の態度や政策、市民や国家の価値観、経済や美学などの思想などであり、いずれも時を経る中で美術館の役割や実践に変化をもたらしてきた。これからの100年は、コレクションがますますグローバルに〔共同〕管理され、そうした野心的な試みを核として行動目標が設定される時代になるだろう。このように新たな活動を開拓し、そこに孕まれた可能性を受け入れて、現在はまだ想像不可能なレベルにまで広げていくことを考えるのは刺激的だ。この過程で美術館はより責任感のある世界の一員となり、さまざまな機関に刺激を与えていくだろう。

(訳:中野勉)

#### 原註

- \*1 McClellan, Andrew, *The Art Museum from Boullée to Bilbao*, University of California Press, Berkeley and London, 2008, 274.
- \*2 Ibid., 16.
- \*3 Menil, Dominique, Lecture, 1985, Archives of the Menil Collection, Houston, Texas.
- \*4 Salzburg Global Seminar, Session 453, *Achieving the Freer Exchange of Cultural Artifacts*, 9–14 May, 2008.

#### 初出

Michael Conforti, "Museum utopia for the twenty-first century: An 'odd and impractical little dream'." Edited by Mirjam Brusius, Kavita Singh, *Museum Storage and Meaning: Tales from the Crypt (Routledge Research in Museum Studies)*, Routledge, 2018.

訳出にあたっては、下記に再録された同書ペーパーバック版をもとにした。  
Routledge, First issued in paperback 2019, pp.198–203.

Copyright © 2018 From *Museum Storage and Meaning: Tales from the Crypt (Routledge Research in Museum Studies)* Edited by Mirjam Brusius and Kavita Singh. Reproduced by permission of Taylor and Francis Group, LLC, a division of Informa plc.

---

#### マイケル・コンフォーティ

1994年から2015年までマサチューセッツ州ウィリアムズタウンの美術館兼研究センター、クラーク美術研究所ディレクター。現在同研究所名誉ディレクター。美術館ディレクター協会前会長(2008–10年)。ハーヴァード大学にて博士号取得後、サンフランシスコ美術館群、ミネアポリス美術研究所にて彫刻・装飾美術キュレーターおよび主任キュレーター。現在、ウィリアムズ・カレッジ大学院美術史専攻で美術館の歴史と実践を教える。ローマ米国学士院、CIHA(美術史国際委員会)、ICOM(国際博物館会議)米国支部などのフェロー、レジデント、理事。米国およびカナダで多数の美術館やアーティスト財団の評議員。エルミタージュ美術館およびゲッティンゲン大学コレクション管理センター諮問委員会委員。

# Museum utopia for the twenty-first century

## An ‘odd and impractical little dream’

Michael CONFORTI

As the end of his seminal 2008 volume on the history of the art museum, Andrew McClellan muses over the conundrum represented by the aims of the so-called ‘universal museum’ when seen against the reality of present-day cultural politics. In the last sentence in the volume, he challenges his readers by asking whether ‘Making the world’s museums truly cosmopolitan would be a noble (utopian?) goal for the global twenty-first century’.<sup>1</sup> It is a question well worth asking, and its answer can take many forms.

In this chapter, I’d like to offer my own vision for a truly cosmopolitan museum. This vision suggests such a departure from mainstream museum practice today that I have chosen to call it an ‘odd and impractical little dream’, as I support McClellan’s challenge. When considered in light of history my utopia is probably no more ambitious than were earlier museological dreams, like those imagined by seventeenth- and eighteenth-century philosophers that led to the Enlightenment ideal we have come to call the ‘universal museum’ and the so-called ‘encyclopedic’ collections which over time emanated from it. That ideal of collecting and presenting objects from multiple cultures with diverse histories together within one specially conceived architectural space, the ‘compendium of the world, microcosm of the macrocosm’ in McClellan’s words,<sup>2</sup> was as unlikely a realisable vision at the time as the one presented here. While this earlier utopia was achieved through means too complicated to review in this context, it has been expressed with varying degrees of completeness in urban art museums throughout the Western world. From the Louvre and the British Museum to smaller, albeit often equally ambitious institutions in Western capitals and industrial centres, the ideal of large and all-encompassing art museums has persisted until the late twentieth century. It was then that a host of factors ranging from postmodern political and intellectual thought to an energised linking of national identity to cultural property (often with corresponding restitution claims) challenged the assumptions of the ‘universal museum’, challenging them more successfully than has often been recognised by those institutions themselves.

My ‘odd and impractical little dream’ hopes to bypass contentious and conflicting claims over cultural patrimony through the common stewardship of collections exhibited and variously interpreted at different sites around the globe by means of expanded, long-term international partnerships. This is a dream that addresses the better use of the vast number of objects in storage facilities of our larger museums and archaeological sites. It is a dream of better utilising collections through the sharing of these objects, taking them from

the invisible to the visible and contextualising them in the process of interpretation and display through diverse curatorial interventions. While I offer this dream at a time when there are many months-long special exhibitions travelling the world, and a number of individual object exchanges as well, in my dream the sharing of collections might be decades long and involving many objects. Such exchanges would establish nearpermanent ties between institutions with shared collections being the common thread, a talisman for cultural contact and understanding. While it’s a dream that as I express it here does not address the reality of the many national legal restrictions and the current imperfect international immunity from seizure laws, the dream is built on the hope that with its presentation here, taken up in decades to come, might result in a true sharing of cultural patrimony as we address legal and attitudinal blockades that keep the dream from being realised. As I say, it is a project for decades to come.

The storage of collections represents a major cost and responsibility for arts institutions, but these institutions also increasingly see ‘access’ to their publicly held collections as a special responsibility. Yet in spite of efforts which range from open storage schemes to regional branches for certain national museums, the majority of works in museums that house so-called ‘encyclopaedic’ collections are for the most part off view – available only by special appointment that is often hard to arrange. There are millions of objects, nationally or institutionally owned for the public benefit, which are almost permanently off view. In the past individuals and foundations have occasionally tried to address this issue but the results have been mixed. In the United States, the Museum Loan Network, a product of the Knight Foundation, operated for about ten years before its work ceased in the early 2000s. Notably, in recent years, collectors themselves have planned their own institutions with a special focus on accessibility. One of the first was Dominique de Menil, who spoke of her collection and ‘storage’ in 1973 at the time of her husband’s death: ‘We will circulate it. We will lend it, make it completely alive’.<sup>3</sup> Since that time, from the Schaulager in Basel to the new Broad Museum in Los Angeles, accessibility is a regularly and often expressed goal in the establishment of new contemporary arts institutions.

Apart from these attitudinal shifts, we are at a moment in time when there are additional factors encouraging us to consider this dream seriously. I count four significant ones, though there are many others as well.

On the one hand, we are in a period when a younger generation is sceptical of institutions and their historical mandate. Aware that

museums as public institutions are a mere 250 years old, formed in the era of the Enlightenment with special energy provided by the opening of the Louvre at the turn of the nineteenth century, a younger generation is conscious that these art museums are not as ancient nor necessarily as forever stable as their practitioners might want them to believe. In such an institutionally sceptical period, a new generation asks fundamental questions of institutions and whether they can and whether they should act differently in the future.

This has a particular resonance as it relates to my second point: the politics and populations at the time that these institutions were founded neither mirror today's population nor the current cultural influence of many post-colonial urban centres. People have moved and the political and cultural world has supported the growing economic and artistic influence of these new urban centres. This raises the question of whether public collections should recognise this population shift in the same way.

With the new mapping of political and cultural influence, we find that there is also an intellectual curiosity in 'museum storage' as an idea. The politics and economics of stored collections has been, up to now, a little discussed mode of institutional power. This shift in perspective is represented in this volume of studies on the metaphor and reality of museum storage.

Looking at this world, flattened as it has become in power and influence, brings me to my fourth point which is the most complicated one as it's a point that both supports and limits exchange. 'Whose objects are these' anyway? The last two decades have seen a marked turn in the notion of rights of ownership, whether we speak of first nation rights to possess sacred or ritually important objects now held in museum collections, or archaeological objects that have been taken away from source countries. The reality that the historical collections of museums are comprised of decontextualised fragments of material culture is now not lost on the larger public. Newly proposed professional standards establishing revised standards for acquisition in a variety of areas are common. We also live in a time when arts institutions around the globe are committed to addressing their shared cultural patrimony, a shared value catalysed by the recent destruction of archaeological sites and museums. Sentiments around notions of 'stewardship' vs 'ownership' are now expressed regularly by museum professionals. It is in this context, too, with acquisitions of objects from Africa, South America, Asia and the Mediterranean now so curtailed by national legislation and international conventions, that we recognise the fact that many works will have limited public accessibility unless they are shared.

While these are but some of the conditions we find ourselves in that encourage me to bring up 'my odd and impractical little dream' at this moment in time, there are numerous realities that challenge the dream and keep exchange from being realised in the near term and on a large scale. Of these challenges, I also describe four significant ones, though I suspect that there are many more.

I begin with the rights of ownership and this particular point has two parts. On the one hand, there are the rights of ownership in Western culture where the legitimacy of institutional ownership of collections formed from the Enlightenment period onwards has been supported within a frame of Western common and civil law. Indeed,

the formation of public and private collections in the West has often been achieved through the spoils of war – much of Napoleon's booty, to take one of many examples, was famously never returned. We are now more conscious, too, that over the last 200 years institutions were often beneficiaries of the reality that national laws, even when in place, were regularly overlooked by officials in those same countries; this situation allowed art museums in the West to acquire some of their most important historical works. From a museum's perspective if you own objects, why lend them, especially if their ownership could be challenged?

At the same time, many objects in countries outside of the U.S. enjoy the status of national patrimony, especially true of archaeological objects, which brings me to my second point regarding 'rights of ownership' being a limiting factor in exchange. Since recent and restrictive challenges to UNESCO's agreement regarding acquisition of unprovenanced objects after 1970, we have entered a new era of retentionist practices with corresponding restitution claims. Combined with heightened attitudes linking cultural patrimony to national identity, particularly archaeological objects, officials have found political value in encouraging excavated objects to reside near or at their site of discovery. Thus, huge collections of objects remain little or completely unseen as more and more are unearthed to join them.

The rights of ownership, expressed from Western laws to patrimony claims, represents the most complicated of the issues preventing freer long-term exchange, but other internal museum concerns are more easily expressed. This brings me to my third point. Museums are by nature conservative institutions whose mission in preservation is supported by attitudes and professional training of curators and conservators. It is often easier in many situations to simply say 'no' to exchange opportunities. Although we have been able to transfer objects with professional care far more successfully in recent years than in the past, there is reticence to move art and artefacts from their current site to the uncertainty of transport damage or exhibition at a site that one does not control. In addition, museums often see themselves as libraries for objects, study centres for research where collections are made available and always accessible to scholars. To address public interest in collections, open storage is often an answer, a taxonomic if not excitingly curated opportunity for things to be put on view in a mode of display that is mimics a cabinet of curiosity. The commonly expressed dream of fully realised digitally accessible collections as a virtual means of sharing is also a deterrent for exchange in spite of the fact that many would accept that it does not substitute for the experience and power of the real object that is the foundation of any museum experience (the virtual cannot substitute for the real). And why lend collections when the largest museums in the globe's Western mega-cities have become centres of cultural tourism attracting an increasing number of visitors from around the world to their museum sites?

If there is an 'elephant in the room' in all these discussions, it is the issue of what I would call the 'capitalisation of collections'. That brings me to my fourth point. It is a fact that over the last 20 years, museums themselves been more accepting of the monetary value of their collections as they see them as a special kind of capital, the source of an ever-expandable museum brand that can be leveraged

not only in institutions at home but also in those current and imagined abroad. The new assumption of 'collections as capital' has inspired traditional organisations to think of museums in ways that one might have thought improbable in the past, allowing objects to go to other sites for large amounts of money for short or extended periods of time.

Indeed, on many scales, and not just famous ones like that of Egypt's renting of its collections (with the resulting improvement of its museum facilities) nor the partnership of the Guggenheim, the Hermitage and the Kunsthistorisches Museum in Las Vegas in the early 2000s and, more recently, the Louvre in the Gulf, exhibitions large and small and the fees generated by them have represented a source of capital when art rich institutions chose to move collections from one site to another. It has encouraged exchange and may still be the biggest opportunity for exchange programs in the future, but the 'pay to play' reality is itself a limiting factor as it is usually an internal Euro-American opportunity. Indeed, the issue of money is a two-sided one as money can both facilitate as well as limit exchange as only certain institutions in certain countries can afford the opportunity to participate.

When institutions are uneven in their resources, when they are earlier in the stage of institutional growth in terms of conservation, security, curatorial sophistication and expertise (not only when they are funded far more modestly than other institutions), you could ask the question: can they ever be incorporated in global partnerships? This is one of the greatest challenges of the freer exchange of cultural artefacts and it was the focus of a Salzburg Global Seminar in 2008 titled *Achieving the Freer Circulation of Cultural Artifacts*.<sup>4</sup> Attempting to address the uneven playing field is the mission of a few current programmes, most notably those of the British Museum and a few other larger institutions which have the goal of mitigating the inequalities, encouraging networks to form as they offer glimpses of well-functioning larger institutions.

But can we do anything further? Certainly, partnerships are difficult. Institutions with different value systems have a hard time trying to reconcile their different perspectives as they negotiate. It is certainly easier to keep things in one's own institution than it is to let responsibility be shared with others not under one's control. I would ask, however, whether in our time of global consciousness, of art museum scepticism, a time when ownership is being challenged by tribes and nation states and 'stewardship' vs 'ownership' is an idea whose time is with us. Is it not at a time like this when it is the responsibility of institutions to address things anew?

Over the next decades, vast collection storages of unseen objects will be increasingly difficult to justify and to sustain economically and, I would suggest, harder to justify politically and socially as well. The public will begin to take greater notice. In preparing for this eventuality, we can grow in our realisation that our museum audience broadly writ will benefit from our work at partnering in creative, long-term ways. The exchange in people and objects that emanate from such collaborations can energise staff and local constituents alike, appreciating as well that collections in many areas in the future (archaeological and indigenous materials especially) will be only experienced with such loans. The 'What's in it for me' question, generated by parties coming to the table for potential partnerships, could include

the benefit of professional cooperation as staff work together and the public enjoys the benefits of the partnerships. Recognising monetisation as simply one form of benefit, and not the only form, will help develop more meaningful, less transaction centered interactions in the future—flattening the playing field in ways that can benefit all. In this process staff, trustees and audience can better engage in being part of a larger world, exciting the public in new ways while benefiting both directly and indirectly.

The public art museum as we know it began its first 250 years by reconstituting royal and private collections. It once imagined that institutions would put their shared artistic heritage into utopian architecture like that proposed in the famous building designs of Etienne Boullée and others at the end of the eighteenth century, visions born out of the Enlightenment ideals from which the art museum began. We have survived as a sector, however, by realising these earlier ideals through their adaptation to changing public attitudes and policies, civic and national values, economies and aesthetic philosophies, all of which have altered our mandate and practice over time. The next 100 years can be a period of increasing global stewardship of collections with programmes developed around this ambition. It is exciting to consider this frontier of new activity, embracing its possibilities and extending them to a currently unimagined level, exciting our art museums as we become, in the process, more responsible institutional citizens of the world.

#### Notes:

- \*1 McClellan, Andrew, *The Art Museum from Boullée to Bilbao*, University of California Press, Berkeley and London, 2008, 274.
- \*2 *Ibid.*, 16.
- \*3 Menil, Dominique, Lecture, 1985, Archives of the Menil Collection, Houston, Texas.
- \*4 Salzburg Global Seminar, Session 453, *Achieving the Freer Exchange of Cultural Artifacts*, 9–14 May, 2008.

#### Bibliography

- McClellan, Andrew. *The Art Museum from Boullée to Bilbao*. Berkeley and London: University of California Press, 2008.
- Menil, Dominique. Lecture, 1985, Archives of the Menil Collection. Houston, Texas. Salzburg Global Seminar, Session 453, *Achieving the Freer Exchange of Cultural Artifacts*, 9–14 May, 2008.

Copyright © 2018 From *Museum Storage and Meaning: Tales from the Crypt (Routledge Research in Museum Studies)* Edited by Mirjam Brusius and Kavita Singh. Reproduced by permission of Taylor and Francis Group, LLC, a division of Informa plc.

---

#### Michael CONFORTI

He is Director Emeritus of the Clark Art Institute, a museum and research centre in Williamstown, Massachusetts, which he led from 1994–2015. A former President of the Association of Art Museum Directors (2008–10), he holds a PhD from Harvard and subsequently served as a curator of sculpture and decorative arts and as a chief curator in San Francisco and Minneapolis respectively. He currently addresses these subjects along with issues of museum history and practice teaching in the graduate programme in art history at Williams College. A fellow, resident and former trustee of the American Academy in Rome, CIHA (Comité international d'histoire de l'art) and ICOMUS, he currently serves on a number of museum and artist foundation boards in the United States and Canada and is a member of the International Advisory Council for the Hermitage and the Zentrale Kustodie of the University of Göttingen.





フォーラム  
Forum

# 「内藤礼 うつしあう創造」展がたどった歩みと新規収蔵作品 《地上はどんなところだったか》をめぐる覚書

横山由季子

金沢21世紀美術館が2020年に新たに収蔵した作品《地上はどんなところだったか》は、同年に開かれた内藤礼(1961-)の個展「うつしあう創造」のために制作されたものである。本作品は、展示室9・10という、開口部によってつながれた同じ大きさの2部屋に、横長の窓を中心とするさまざまなモチーフを配置した空間作品である<sup>9)</sup>。いずれも部屋のサイズはおよそ7.7 × 8.6メートル、高さは3.7メートル、真ん中の壁を境に左右対称のホワイトキューブになっている。内藤は、この空間に、鏡像のように作品を構成するモチーフを配置し、展覧会のテーマである「うつし」の空間を出現させた。本稿は、展覧会の担当学芸員としての視点から、本展覧会と本作品の成り立ちを記録し、作品に込められた意味について考察するとともに、この繊細かつスケールの大きな作品を未来に残していく方法について書きとめるものである。また、本展はその準備期間中に流行しはじめた新型コロナウイルス感染症の影響を否応なく受けることになったため<sup>1)</sup>、その経緯についてもここに記したい。

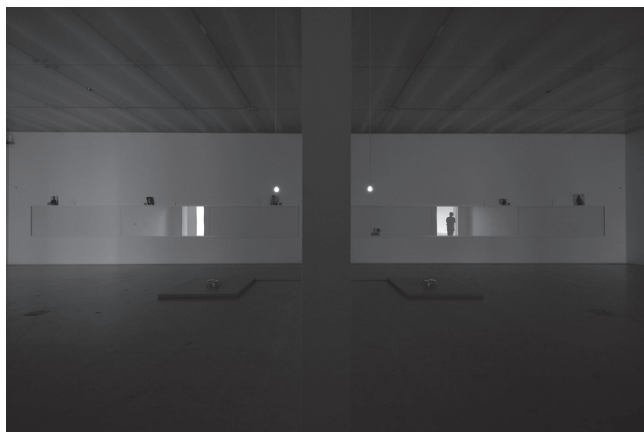


fig. 1  
内藤礼《地上はどんなところだったか》2020年、  
金沢21世紀美術館蔵  
Rei Naito, *What Kind of Place was the Earth?* (2020)  
Collection of 21st Century Museum  
of Contemporary Art, Kanazawa  
Photo: Naoya Hatakeyama

## 1. 展覧会「うつしあう創造」ができるまで

内藤がはじめて金沢21世紀美術館を訪れたのは、2017年の冬、11月30日から12月1日にかけてのことである。このときは、展覧会を開くといった具体的なことは決まっておらず、SANAA(妹島和世+西沢立衛)設計のこの場所で何かできないかということで、まずは空間を見てもらうための招聘だった。その後、島敦彦館長を中心に、複数の展示室と通路、光庭をあわせた大規模な個展を開催したいという方針になり、時期は2020年と定まった。そして水戸芸術館現代美術ギャラリーでの個展「明るい地上には あなたの姿が見える」(2018年7月28日-10月8日)が開幕したのち、当館での本格的な下見がスタートする。内藤の作品は場所との結びつきがとて強いいため、事前に現場での入念な下見と実験をおこない、そのときの感覚をもとに自宅兼アトリエでプランを練る、というプロセスを何度も繰り返して、展示=制作へといたる。内藤にとっては、現場で作品を置いていく作業こそが制作であり、非常に緊張感をともなうものとなる。そのため、下見段階で、空間にどのように作品を配置するかはもちろん、実際の光のもとで、素材の見え方をていねいに確かめてゆく。それが、作家が何よりも重視する「生气」を感じられるかという点に大きくかわるためだろう。絵画作品などあらかじめ自宅で作られる作品もあるが、本当の意味で作品として立ち現れるのは、作家の手で、しかるべき場所にそれらが置かれたときである。展示設営作業という限られた時間のなかで、内藤がより良いコンディションで展示=制作に集中することができるよう、金沢では、最終的には計5回、あわせて15日間におよぶ下見と実験が繰り返されることになった。

- 1回目 2018年8月23日-24日(2日間)
- 2回目 2019年4月16日-18日(3日間)
- 3回目 2019年8月27日-30日(4日間)
- 4回目 2020年1月6日-9日(4日間)
- 5回目 2020年3月15日-16日(2日間)

初回と最後の回は作家がひとりで来沢したが、2-4回目は内藤の制作を長らく支えてきたネコテユニオンの影浦智美と伊東淳も加わり<sup>2)</sup>、大掛かりな実験も繰り広げられた。ネコテユニオンの2人は、これまで内藤の多くの展示で、作家の言葉をこまやかに聞き取り、豊富な知識と経験をもとに、素材の選択や設計、技術的な面のアドバイスをするだけでなく、作品にかかわる重要な作業をになってきた、欠くことのできない存在である。金沢の展示でも、内藤のアイデアにかたちを与えるために

惜しみなく尽力してくれた。また、ネコテユニオンを中心に、仕切り壁やベンチなど木工の造作物は東京スタデオ、天板にレベリングモルタルを使った巨大な10角台は竹中工務店(家具、モルタル、塗装の職人を含む)、横長の窓ガラスとフレームは東京システック、電球の設置は坪田電機と、4つの業者が施工に加わった。制作物の仕様決定にあたっては、作家やネコテユニオン、当館のインсталレーション・コーディネーターと相談を重ね、サンプルを取り寄せて確認するなど、慎重なプロセスを経た。実際の展示作業では、施工業者だけでなく、こまかな下準備などの手伝いとして館のスタッフと外部のアシスタント、そしてタカ・イシイギャラリーのスタッフも加わり、総勢50名近い人々が入れかわり立ちかわり来館する作業スケジュールを組むことになる。

## 2. コロナ禍での展覧会準備と開幕

本展覧会は当初の予定では、ゴールデンウィーク中の2020年5月2日に開幕する予定だった。しかし、2020年初頭から流行しはじめた新型コロナウイルス感染症の感染拡大にともない、4月から5月にかけて政府による緊急事態宣言が発出されたため<sup>3</sup>、およそ2カ月遅れの6月27日に開幕することになる。東京都と石川県の緊急事態宣言の経緯を簡単にまとめると以下の通りである。

|       | 東京都                       | 石川県                          |
|-------|---------------------------|------------------------------|
| 4月7日  | 政府による緊急事態宣言の発出(5月6日まで)    |                              |
| 4月16日 |                           | 政府による緊急事態宣言の発出(5月6日まで)       |
| 5月4日  | 政府発出の緊急事態措置の延長発表(5月31日まで) | 石川県による緊急事態宣言措置の延長発表(5月31日まで) |
| 5月6日  |                           | 政府発出の緊急事態措置の解除               |
| 5月15日 |                           | 石川県による博物館等の休業要請の解除           |
| 5月25日 | 政府発出の緊急事態措置の解除            |                              |
| 5月31日 |                           | 石川県発出の緊急事態措置の解除              |

5月15日(金)には石川県による博物館等の休業要請が解除されたため、石川県内の博物館・美術館は5月18日(月)から再開するところもみられた。しかし、当館の「内藤礼 うつしあう創造」展は、作品集荷と展示設営作業に入る直前のタイミングで緊急事態宣言が発出されたため、5月末にこれが解除されてから作業に取りかかり、およそ1カ月後の6月27日の開幕となった。とりわけ本展は、作家や施工にたずさわる大勢のスタッフを都内から招聘する必要があり、作業開始には、石川県だけではなく東京都の緊急事態措置の解除を待たねばならなかった。また、作業にあたっては、5つの業者のスケジュールを調整せねばなら

ず、解除の翌日からすぐに作業に取りかかるというわけにはいかなかった。もともと4月15日-4月30日での施工・展示作業を予定していたが、緊急事態宣言の発出によりこの日程をキャンセル、その後5月11日-5月31日で再度組み直したがこれも宣言の期間延長により再びリスケジュールとなり、最終的には6月4日-6月25日の日程でようやく作業を進めることができた。感染防止対策を取りつつ、あいだに2回の休憩を挟み、展示設営作業は計22日におよんだ。

6月26日は監視員向けのレクチャーと取材対応にあて、6月27日に一般公開となる。感染拡大予防のため、美術館出入口での検温、手指消毒の徹底に加え、日時指定制での人数制限を実施した。コロナ禍での展覧会開催にあたっては、全国の多くの館で日時指定制の導入が急遽検討されたが、内藤展はかねてよりゆったりとした鑑賞環境のため日時指定制とすることが決定していたため、運営面では大きな混乱もなく開幕をむかえられたように思う。さらに、展示室ごとの人数制限もおこない、なるべく密の状態が生じないように配慮しながら鑑賞者を受け入れた。また、2カ月あまりとなった会期の半ばの8月2日には、定員を絞リソーシャル・ディスタンスや換気にも留意することで、一旦は中止となっていたアーティスト・トークの実現も叶った。

来館者は、作品に目を凝らしたり、椅子に座ってゆっくり作品を眺めたり、普段の当館の喧騒はなく、静かな環境で作品と対話しているようだった。日中は自然光のみ、夕方から明かりが灯るという、時間によって変化する作品であったため<sup>fig. 2</sup>、なかには1日を館で過ごしたり、昼間と



fig. 2  
内藤礼《地上はどんなところだったか》2020年、金沢21世紀美術館蔵  
Rei Naito, *What Kind of Place was the Earth?* (2020)  
Collection of 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa  
Photo: Naoya Hatakeyama

夕方の2回訪れたりした人もいたようだ。しかしながら、8月半ばにかけてふたたび感染者数が増加していたこともあり、来館を断念された方も多かったであろう。会期中、写真家の畠山直哉に、6、7、8月の3回、計8日間にわたって展示風景を撮影してもらい<sup>4</sup>、来館できなかった方にも展示を体感してもらえるよう、カタログの準備も進めた。コロナ禍での2カ月あまりの会期ではあったが、SNSをはじめ、新聞、雑誌、ウェブなどの媒体でも広く取りあげられ、不安な世情のなかで内藤の作品と言葉は多くの人の心に届いたように思う。そして展示にたずさわった関係者、監視員をはじめとする多くの美術館スタッフや来場者のおかげで、展示・撤収期間も含めて会期中ひとりも感染者を出すことなく展覧会を終えられたことに感謝したい。

### 3. 《地上はどんなところだったか》

「うつしあう創造」展の内容については、カタログの写真とテキストを参照してもらいたい<sup>5</sup>、全体の流れとしては、鑑賞者が通路から展示室へ、展示室から通路へと歩みを進めながら「生の内」と「外」を往き来し、作品や自然、人との「うつしあい」を重ねてゆくという構成である<sup>6</sup>。そしてそのなかで生气や慈悲の現れを感じてほしいという作家の思いが込められていた。会場となった展示室7-12、14と光庭2、3で展開された作品のうち、このたび当館では、内藤がこの空間でのもっとも大きな発見だという「生=色彩」の現れを具現化し、また作家のこれまでの探求が凝縮された《地上はどんなところだったか》を収蔵することになった。展示室9、10にしつらえられた本作品は、先述したように鏡対称の構造をもち、それぞれの部屋が以下のモチーフからなる。

- ・《窓》1点（2020年、ガラス、スチールに塗装）
- ・《無題（母型）》1点  
（2008/2020年、ビニール、糸、ビーズ、電気コンロ、木に塗装）
- ・《顔（よろこびのほうが大きかったです）》3点（2012-2020年、雑誌、糸）
- ・《恩寵》3点（2020年、プリント布）
- ・《color beginning》3点（2020年、紙にアクリル絵具）
- ・《ボンボン》1点（2020年、毛糸、糸）
- ・《風船》1点（2020年、空気、風船、糸）
- ・《世界に秘密を送り返す》1点（2020年、鏡）
- ・《ひと》1点（2017-2020年、木にアクリル絵具）
- ・《ベンチ》1点（2020年、木に塗装）
- ・《太陽》1点（2020年、照明器具）
- ・《太陽の子》1点（2020年、照明器具）

「うつしあう創造」展で展示された際は、それぞれにタイトルがつけられていたが、当館に収蔵するにあたり、2部屋でひとつの作品とされたことから、全体として《地上はどんなところだったか》というタイトルが与えられた。中心となる横長の大きな《窓》は、入って正面の壁に設置された。この2部屋は天井のルーバーがないため日中は出入口から入る光のみで薄暗く、室内に入るとガラスに映る自身や周りの人々の姿はモノトーンに見える。ところが、通路を歩く人や、出入口から入ってくる人は、対照的に色彩をとまなって映る<sup>7</sup>。下見を重ねるなかで作家はそのことを発見し、かねてより探求してきた生と光、色彩の結びつきを示すものとして、本作品が生まれた。ここでは通路は「生の内」、室内は「生の外」に見立てられることになる。そして《窓》の周りには、「生」を慰め、護り、励まし、讃え、祝うための「飾り付け」がほどこされた。それは、作家の言うところの「生の「ままごと」」でもある。夕方になると、出入口と室内には、太陽の「ままごと」としての明かりが灯った。

「生の外」から「生の内」を眺めるというこの視点は、2000年代半ばのある日、作家が夕焼けを見るために自宅のベランダに出たとき、窓越しに明かりの灯った部屋を見て、自身の生が走馬灯のように感じられたという体験に由来している<sup>7</sup>。その感覚が明確なかたちで作品になったのは<sup>8</sup>、数年後に2009年の神奈川県立近代美術館 鎌倉で開かれた個展「すべて動物は、世界の内にちょうど水の中に水があるように存在している」のときである。この展示では、ガラスケースの中を「生の内」、展示空間を「生の外」に見立て、鑑賞者が靴を脱いで、小さな布やリボン、明かりが置かれたケースの中に入ることができるようになって



fig. 3  
内藤礼《地上はどんなところだったか》2020年、金沢21世紀美術館蔵  
Rei Naito, *What Kind of Place was the Earth?* (2020)  
Collection of 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa  
Photo: Naoya Hatakeyama

いた<sup>fig.4</sup>。そして2018年の水戸での個展「明るい地上には あなたの姿が見える」では、金沢での展示に近い、窓ガラスとフレームを壁に設置した作品《窓》が誕生する。その周りは《風船》や《ポンポン》、絵画作品や、《顔（よろこびのほうが大きかったです）》で飾られ、金沢と異なる部分として、フレームに小さな《ひと》たちがのせられていた<sup>fig.5</sup>。

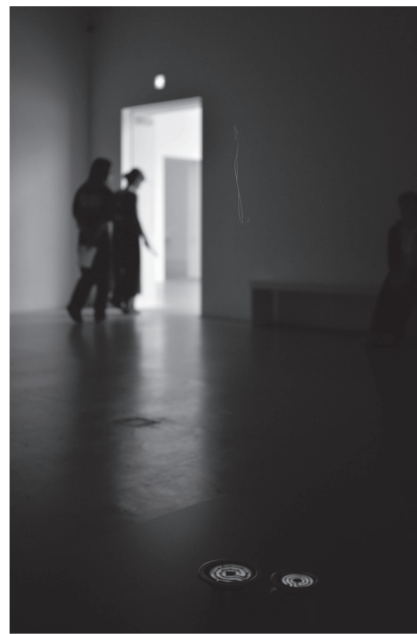
話を金沢の作品に戻そう。《窓》の手前に置かれた《無題（母型）》は、床の上の台にのせられた2つの電気コンロと、天井から吊るされた糸にビーズとビニールを結びつけたものからなる<sup>fig.6</sup>。電気コンロの熱によって空気が動くと、ビニールがまるで生き物のようにときにふわりと優しく、ときに激しく揺れ動く。本作品は、内藤が2008年の横浜トリエンナーレに参加した際、三溪園ではじめて発表された。金沢では、人間がけっしてまねすることのできない複雑なその動きを前に、息をひそめて立ちどまる人も多かった。内藤は光や風、水などの自然のエレメントを作品に取り入れてきたが、ここでは熱が、人間の意図を超えた動きを引き出すための重要な役割を果たした。



**fig. 4**  
「内藤礼 すべての動物は、世界の内にちょうど水の中に水があるように存在している」  
展示風景、神奈川県立近代美術館 鎌倉、2009年  
“Tout animal est dans le monde comme de l’eau à l’intérieur de l’eau”,  
installation view, The Museum of Modern Art, Kamakura, 2009  
Photo: Naoya Hatakeyama



**fig. 5**  
「内藤礼—明るい地上には あなたの姿が見える」展示風景、  
水戸美術館現代美術ギャラリー、2018年  
“on this bright Earth I see you”, installation view,  
Contemporary Art Gallery, Art Tower Mito, 2018  
Photo: Naoya Hatakeyama



**fig. 6**  
内藤礼《地上はどこなところだったか》(2020年)より《無題（母型）》(2020年)、  
金沢21世紀美術館蔵  
untitled (matrix) (2020) from Rei Naito, What Kind of Place was the Earth? (2020)  
Collection of 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa  
Photo: Naoya Hatakeyama

《窓》の「飾り付け」のモチーフについても詳しく見ていこう。《窓》の前には《風船》と《ボンボン》が吊るされ、フレームの上には、《顔（よろこびのほうが大きかったです）》と《恩寵》、《color beginning》がそれぞれ3点ずつ交互にのせられた<sup>fig. 7</sup>。《顔（よろこびのほうが大きかったです）》は、1990年代に偶然生まれた作品である。ある日内藤は雑誌の1ページを丸めて捨てたのだが、女性の顔写真だったことを申し訳なく思いもう一度広げたとき、多数の折りがつくりだす表情のうちに喜怒哀楽のあらゆる感情をみとめたことがきっかけとなった<sup>9</sup>。作品として発表されたのはずっとあとになってからで、2015年の資生堂ギャラリーでの「椿会展 2015—初心—」ではじめて日の目を見て、同じ年の同ギャラリーでの個展「よろこびのほうが大きかったです」でまとまった点数が展示された。

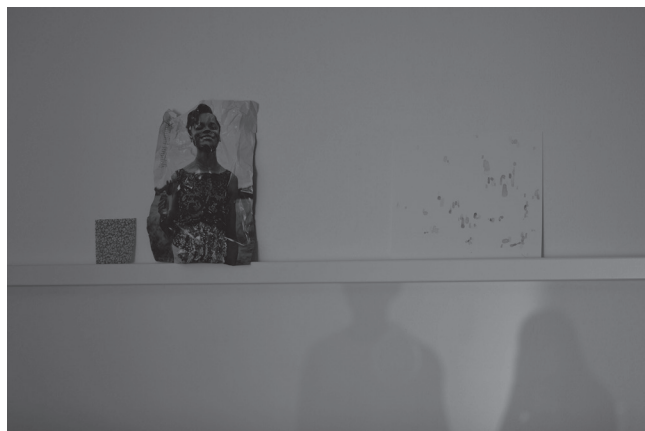


fig. 7

内藤礼《地上はどこだったか》(2020年)より《恩寵》(2020年)、《color beginning》(2020年)、《顔（よろこびのほうが大きかったです）》(2020年)、金沢21世紀美術館蔵 *grace* (2020)、*color beginning* (2020)、*Face (the joys were greater)* (2020) from Rei Naito, *What Kind of Place was the Earth?* (2020)  
Collection of 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa  
Photo: Naoya Hatakeyama

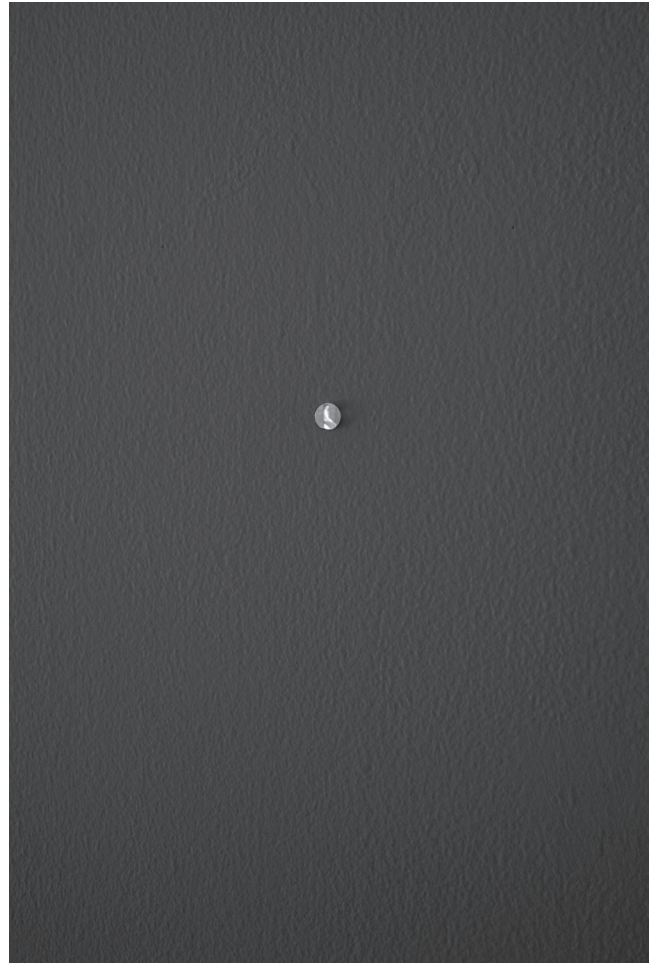
そして《恩寵》と《color beginning》は、コロナ禍で展覧会の開幕が延期となり、外出自粛生活が続くなかで生まれた作品である。小花模様がプリントされた緑色の小さな布《恩寵》は、2009年の鎌倉での展示の際、第2展示室の床に敷かれた布を1辺7.5-8センチメートルほどの正方形に近い形にカットしたものである。その大きさは、新生児が地上に降り立ったときに与えられる、人間が存在するための最初の空間をあらわしている。鎌倉や水戸での展示で鑑賞者が自由に持ち帰ることのできた、「おいで」という極小の言葉が書かれた丸く薄い紙にも、同様の大きさと《恩寵》というタイトルが与えられていた<sup>10</sup>。《color beginning》は、1993年にはじまった絵画制作の延長線上に位置付けられるものである。最初は紙に色鉛筆で描いた「namenlos/Licht」のシリーズとして始まり、2009年にはカンヴァスとアクリル絵具による《無題》を発表、2013年以降は、かつてターナーの水彩画に与えられた呼称《color beginning》というタイトルで制作を続けている<sup>11</sup>。タイトルや画材が変わっても、色彩による生気の現れを追求しているという点は一貫している。「うつしあう創造」展では、自然光が降り注ぐ展示室11にカンヴァスの《color beginning》が展示されたが、展示室9、10では、紙にアクリル絵具をのせた《color beginning》が、窓枠の上に置かれた。カンヴァス作品に比べて、原色に近いあざやかな色彩が特徴的な紙の作品は、色の試し描きをしているなかで生まれたものだという。カンヴァス作品が、色彩の現れを体感してもらうために緻密に構成されたものだとすれば、紙の作品は内藤が感じた色彩が現れる瞬間そのものといえるだろう。

《窓》と「飾り付け」の向かいの壁にはベンチがしつらえられ、その上方の壁には、小さな木片の上に《ひと》がひとり置かれた<sup>fig. 8</sup>。《ひと》が生まれたのは、2011年3月11日の東日本大震災のあとである。たくさん命が失われたあとで、内藤は、「ひとを増やさなくてはならないと思った」という<sup>12</sup>。本作品で《ひと》は「生の外」にいて、室内のベンチに座る人々とともに、ガラスに映る「生の内」の光景を見つめている。そして、窓ガラスと向かいの壁のまったく同じ場所に、それぞれ直径1センチメートルの鏡《世界に秘密を送り返す》がつけられた。それは合わせ鏡になっており、2枚の鏡のあいだには無限の空間が広がっているが、それを人間が覗きこもうとすると、たちまちその無限性は消え去ってしまう。そうかと思えば、展示室の外のずっと離れた場所にいる人がガラスに映った姿を、その小さな鏡面に捉えることもできる<sup>fig. 9</sup>。

《地上はどこだったか》は、このように室内に配置されたさまざまなモチーフが相互に響きあい、鑑賞者と影響を与えあうことではじめて立ち現れる作品である。それぞれのモチーフの配置は厳密に決められ



**fig. 8**  
内藤礼《地上はどこだったか》(2020年)より《ひと》(2017–2020年)、  
金沢21世紀美術館蔵  
*human* (2017–2020) from Rei Naito, *What Kind of Place was the Earth?* (2020)  
Collection of 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa  
Photo: Naoya Hatakeyama



**fig. 9**  
内藤礼《地上はどこだったか》(2020年)より《世界に秘密を送り返す》(2020年)、金  
沢21世紀美術館蔵  
*Return the secret to the world* (2020) from Rei Naito, *What Kind of Place was the Earth?*  
(2020)  
Collection of 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa  
Photo: Naoya Hatakeyama

ているが、季節や天候や時間帯はもちろん、電気コンロの発熱ぐあい、居合わせた鑑賞者の人数、彼らのふるまい、そして何より受け取る人の心もちによって、作品はまったく異なる表情をみせる。一瞬たりとも、同じ状態では存在しえないといっても良いかもしれない。それは、本作品のタイトルにこめられた意味——「生の外」から見たときに、「地上の生の光景」はどんなところであったか——を思い描くときの不確かさと相通じるものでもあるだろう。内藤は本展のトークイベントで、つねに理想的な鑑賞条件を整えるよりも、「本当のことがその場で起こっているようにしたい」と語っている<sup>13</sup>。《地上はどんなところだったか》というタイトルはこれまでもいくつかの作品に与えられてきたが、それは内藤が制作を通して変わらず抱き続けている問いかけである。入念な準備をおこない、細部にこだわって作品を制作しながらも、最終的にはそれを偶然性にゆだねるしかないという葛藤のうちに、内藤の作品は成立している。しかしだからこそ、待ち続けていれば、本当の「生」の現れを感じるここのできる瞬間が、あるとき必ず訪れるのである。

#### 4. 内藤礼の作品を未来に残す ——インストラクションのあり方

直島の家プロジェクト「きんぎ」の《このことを》(2001年)や、豊島美術館の《母型》(2010年)といった恒久設置作品を手がけてきた内藤だが、今回のように、美術館のコレクションとして、大きな空間作品が収蔵されるのは、はじめてのことである。前者の場合は、作品をなるべくそのままの形で維持していくことが求められるが、当館の《地上はどんなところだったか》は、将来的には作家が不在の状況で、一から再展示することになる。その際に必要となるのが、展示についての指示を記したインストラクションである。本作品のために、タカ・イシイギャラリーの担当者である岡本夏佳が中心となり、およそ100ページあまりの膨大な指示書が作成された。インストラクションは以下の要素からなる。

- ・各構成作品および吊り元の設置位置を示した平面図と立面図
- ・正面から作品の全体と細部を捉えた写真
- ・各構成作品の設置手順
- ・各構成作品の梱包方法
- ・経年劣化が見込まれる素材や製品の製造会社および品番
- ・経年劣化が見込まれる素材で制作された作品の再制作方法

とりわけ各構成作品の設置手順は、設置に使うテープなどのカットサイズから貼り方、作品の窓枠への接し方、コードのしまい方まで、微に入り細に入り指示が書き込まれている。また、糸やビニールなどの素材、電気コンロや電球などの製品は、将来的には経年劣化の可能性もあり、同じメーカーから同じものを取り寄せるか、製造中止となってしまった場合は、類似したものを探す必要も生じるかもしれない。とりわけ風船は、長期間保存ができないため、展示のたびに購入することになる。さらに、《無題(母型)》のビニール、糸、ビーズをつないだモチーフは、非常に繊細であるがゆえに恒久的に同じものを使い続けることが難しく、再制作の方法が詳細に記されている。このようにインストラクションの作成にあたっては、数十年から百年以上先のことも見据えて、必要と思われる情報を加えていった。

絵画や彫刻作品であれば、オリジナルの素材をそのまま残すことがもっとも重要であるが、使われる素材が多様化し、なおかつ純粋なコンセプトそのものも重視される現代美術においては、必ずしもオリジナルの価値のみが優先されるわけではない。私たちは限られた予算や保管場所といった条件のもとで、作家の考えや姿勢を尊重しながら、それぞれの作品に応じていかなる要素を後世に残していくべきか、今後ますます慎重に検討していく必要があるだろう。内藤礼の場合、それは空間や素材との向き合い方や、それぞれのモチーフの緻密な配置を通して現れる、究極的には言葉や形にならないものである。ふつう学芸員と作家は明確に立場が分かれるが、内藤の作品と向き合うには、学芸員が限りなく作家の「うつし」となることが求められる、といってもよいかもしれない。膨大なページ数に及ぶインストラクションと、本稿を通じて、将来この作品の展示をになうであろう学芸員に、その一端を感じてもらえれば幸いである。



註

- \*1 新型コロナウイルス感染症については、2020年の1月頃から報道が増えはじめ、2月に入ると横浜港に入港したクルーズ船での集団感染の様子が連日のように伝えられた。その後、国内での感染者数も徐々に増えていったが、展覧会の準備は、開幕延期が決定されるまで予定通り進めていた。
- \*2 内藤と伊東の出会いは、武蔵野美術大学の在学中にまでさかのぼるといふ。内藤の卒業後、伊東は内藤の展示を手伝うようになり、のちに影浦も加わった。ネコテユニオンは、2人が立ち上げた美術造形などを手がける会社である。
- \*3 緊急事態宣言下では、感染の状況に応じて、外出自粛や県外への移動の自粛、学校の休校、商業施設や遊興施設、運動・遊戯施設、宿泊施設、映画館、劇場、図書館、博物館等の休業、飲食店の時短営業、リモートワークの推進などが求められた。
- \*4 畠山は、佐賀町エキジビット・スペースでの内藤の個展「地上にひとつの場所を」(1991年)を皮切りに、内藤の作品を何度も撮影してきた。
- \*5 畠山直哉の写真、内藤礼の言葉に加え、星野太、島敦彦、筆者がそれぞれの視点から文章を寄せ、木村稔将によるデザインで、HeHeより2020年10月に発行された。
- \*6 本展覧会のテーマは、分析心理学や臨床心理学を専門とする河合隼雄や森岡正芳の仕事における、生と死や自他の境界を問い、「うつし」という行為のなかに立ち現れる「生氣」をめぐる考察と呼応する部分がある。それは内藤が制作する根底に自己治癒があるからかもしれない。以下を参照。河合隼雄『〈心理療法〉コレクションⅢ 生と死の接点』河合俊雄(編)、岩波現代文庫、2019年、および森岡正芳「うつし 臨床の詩学」みすず書房、2005年。
- \*7 「内藤礼 うつしあう創造」についての作家インタビュー、窓研究所ウェブサイト、2020年11月2日公開。 <https://madoken.jp/interviews/7756/> (最終閲覧日: 2022年3月10日)
- \*8 窓あるいは鏡越しに別の空間を見るという作品は、2007年の大和ラヂエーター製作所ビューイング・ルームでのグループ展「Daiwa Radiator Factory Viewing Room vol. 4」や、2008年の東京都現代美術館での「パラレル・ワールド もう一つの世界/ユーク・レブ展」で登場している。
- \*9 井関悠「この地上に慈悲が溢れ恩寵に見たされるとき」『内藤礼—明るい地上には あなたの姿が見える』水戸芸術館現代美術センター、2019年、138頁。
- \*10 鎌倉では《恩寵》の紙は、さざなみのように広がるプリント布と床との境界の上にそっと置かれていた。
- \*11 三本松倫代、富井雄太郎、「namenlos/Licht」および「color beginning」シリーズの「解説」『内藤礼|1985-2015 祝福』millegraph、2015年、266、272–273頁。
- \*12 八巻香澄「無数の内藤礼たちへ」『内藤礼 信の感情』東京都庭園美術館、2014年、52頁。
- \*13 「内藤礼 うつしあう創造 アーティスト・トーク」金沢21世紀美術館ウェブサイト、2021年1月27日公開 [https://www.kanazawa21.jp/files/exhibition\\_2020/talk\\_ReiNaito\\_MirrorCreation.pdf](https://www.kanazawa21.jp/files/exhibition_2020/talk_ReiNaito_MirrorCreation.pdf) (最終閲覧日: 2022年3月10日)

---

横山由季子(よこやま ゆきこ)

金沢21世紀美術館アシスタント・キュレーター。世田谷美術館非常勤学芸員(2009–2011年)、パリ西大学ナンテール・ラ・デファンクス校留学(2011–2013年)、国立新美術館アソシエイトフェロー(2013–2018年)を経て2018年より現職。これまでの主な企画に「ルノワール展」(国立新美術館、2016年)、「ジャコメッティ展」(国立新美術館、2017年)、「ピエール・ボナール展」(国立新美術館、2018年)、「大岩オスカル 光をめざす旅」展(金沢21世紀美術館、2019年)、「内藤礼 うつしあう創造」展(金沢21世紀美術館、2020年)など。

# Reflections on the Exhibition “Rei Naito: Mirror Creation” and the New Collection Work, *What Kind of Place was the Earth?*

YOKOYAMA Yukiko

The work *What Kind of Place was the Earth?*, which was newly added to the collection of 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa in 2020, had been created for Rei Naito's (1961–) solo exhibition “Mirror Creation” held in the same year. This is a spatial work in which various motifs centering on a horizontally long window are arranged across two adjacent rooms of the same size (exhibition rooms 9 and 10) which are connected via an opening<sup>Fig. 1</sup>. The rooms measure approximately 7.7 × 8.6 meters each with a height of 3.7 meters, and are both symmetrical white cubes separated by a central wall. In these two rooms Naito arranged the various motifs that comprise the work in a way in which they appeared like reflections of one another, and in doing so enabled a “mirrored” space to emerge in line with the theme of the exhibition. This paper documents the origin and development of both the exhibition and this work from the perspective of the curator responsible for organizing the exhibition, and while contemplating the meaning instilled within the work, serves to make note of how to preserve this delicate yet large-scale work for the future. In addition, as this exhibition was inevitably affected by the COVID-19 pandemic that began to spread during the preparation period,<sup>1</sup> I would also like to outline the details surrounding these circumstances.

## 1. How the Exhibition “Mirror Creation” was Conceived

Naito first visited 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa in the winter of 2017, from November 30 to December 1. At that time, the specifics of holding an exhibition had not been decided. Naito had initially been invited to view the space in considering possibilities of doing something in this museum designed by SANAA (Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa). Thereafter, centering on a decision by the museum's director Atsuhiko Shima, plans were established to hold a large-scale exhibition in 2020 using the multiple galleries, light courts, and series of corridors located within the facility. Once Naito's solo exhibition “on this bright Earth I see you” (July 28 – October 8, 2018) had opened at Contemporary Art Gallery, Art Tower Mito, she formally commenced her preliminary research and on site inspections at 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa. As Naito's works have a very strong connection to the place in which they are presented, she numerously repeats the process of conducting in-depth preliminary inspections and experiments on site in advance, then further formulates plans in her home/studio based on the sensations experienced during these times before engaging in the actual exhibit = production. For Naito, the task of placing the works on site is the

very act of production itself, and is that which entails a great deal of tension. Therefore, during the preview stage, she carefully examines how the materials appear under the actual light, as well as how to arrange the works in the space. One suspects that this is due to it being deeply involved with the issue of whether or not it evokes a “anima (sense of life),” which is something that the artist attaches utmost importance to. Some artworks, such as paintings, are created in advance at home, yet they come to emerge as works in the true sense when they are placed in their rightful place by the artist's own hand. In order for Naito to be able to concentrate on the exhibit = production in an optimal condition within the limited time available for the set up and installation of the exhibition, she ultimately visited Kanazawa on five occasions for a total of 15 days to repeatedly engage in preliminary inspections and experiments on site.

1st visit: August 23 – 24, 2018 (2 days)

2nd visit: April 16 – 18, 2019 (3 days)

3rd visit: August 27 – 30, 2019 (4 days)

4th visit: January 6 – 9, 2020 (4 days)

5th visit: March 15 – 16 (2 days)

While Naito came to Kanazawa alone on her first and last visit, large-scale experiments were carried out on her second to fourth visits as she was joined by Tomomi Kageura and Jun Ito of Nekote Union GmbH who have long supported the production of her works.<sup>2</sup> Kageura and Ito of Nekote Union are an essential presence in Naito's practice. In many of Naito's exhibitions thus far the two have listened carefully to the words of the artist, and based on their abundant knowledge and experience, not only provided advice on the selection of materials as well as design and other technical aspects, but have also been responsible for key tasks concerned with her work. Likewise, at the exhibition in Kanazawa, they generously worked in order to give shape to Naito's ideas. In addition, centering on the support of Nekote Union, four other major contractors were involved in constructing the exhibition. TOKYO STUDIO CO., LTD., was responsible for the wooden fixtures such as the partitioning walls and benches, Takenaka Corporation for the large decagonal platform with its top board made from leveling mortar (including the craftsmen for the fittings, mortar, and painting), Tokyo Systec Co., Ltd. for the long horizontal windowpanes and frames, and TSUBOTA Electrical Works Co., Ltd. for the installation of the lighting devices. A careful process was undertaken in deciding the specifications of the works, such as ordering and checking samples in accordance to consultations with

the artist, Nekote Union, and the museum's installation coordinator. In actually installing the exhibition, a schedule was devised in which a total of near 50 people took turns working at the museum, which included not only the contractors, but also museum staff and out-sourced assistants, with staff from Taka Ishii Gallery joining to help with detailed preparations.

## 2. The Preparation and Opening of the Exhibition Amidst the COVID-19 Pandemic

The exhibition was originally scheduled to open on May 2, 2020 during Golden Week. However, as the government issued a state of emergency from April to May due to the COVID-19 pandemic that had started to spread from early 2020,<sup>3</sup> the exhibition was delayed for over two months, and finally opened on June 27. The following is a brief summary of the course of events concerning the state of emergency in Tokyo and the Ishikawa Prefecture.

|          | Tokyo   | Ishikawa Prefecture  |
|----------|---|--|
| April 7  | The Japanese government issues a state of emergency (until May 6)   |  |
| April 16 |   | The Japanese government issues a state of emergency (until May 6)  |
| May 4    | The government-issued state of emergency is extended (until May 31) | The Ishikawa Prefecture announces the extension of measures in line with the government-issued state of emergency (until May 31) |
| May 6    |   | The government-issued state of emergency is lifted   |
| May 15   |   | The request for the closure of museums by the Ishikawa Prefecture is lifted  |
| May 25   | The government-issued state of emergency is lifted                  |  |
| May 31   |   | Measures implemented by the Ishikawa Prefecture in line with the government-issued state of emergency are lifted                 |

Since the request for closure of museums and other facilities by the Ishikawa Prefecture was lifted on May 15 (Friday), some museums and art galleries in the Ishikawa Prefecture came to resume operations from May 18th (Monday). However, since the state of emergency was

issued at a time just prior to collecting the works and installing the exhibition, operations commenced at the end of May after it was lifted, and thus the “Rei Naito: Mirror Creation” exhibition opened a month later on June 27. Particularly for the case of this exhibition, since it was necessary to invite both the artist and the large number of staff involved in the installation from Tokyo, there was no choice but to wait until the state of emergency was lifted in order to commence any work. Furthermore, there was a need to adjust the schedule of the five contractors accordingly in setting up the exhibition, and thus it was not possible to start working immediately after the state of emergency was fully lifted. The constructing and installing of the exhibition was originally scheduled to take place from April 15 to April 30, yet this was cancelled due to the government's issuing of the state of emergency. Thereafter plans were reorganized so that work would be underway between May 11 and May 31, however this was once again rescheduled according to the extension of the state of emergency period, ultimately making it possible to proceed with operations from June 4 to 25. Taking precautionary measures in order to prevent the spread of COVID-19, the constructing and installing of the exhibition took a total of 22 days, with two breaks in between.

June 26 was set aside for lecturing museum guards and reception staff in the exhibition rooms and responding to press requests, with the exhibition opening to the public on June 27. In order to prevent the spread of infection, protective measures were taken such as requiring masks and temperature measurements upon entrance into the museum, the placement of alcohol sanitizing stations located at the museum entrances and exists, as well as introducing a ticket system with designated dates and times so as to disperse the number of visitors. Many museums nationwide were forced to urgently consider implementing a ticket system with a designated date and time for visitors in accordance to holding an exhibition amidst the pandemic, yet since it had long been decided to introduce this system for Rei Naito's exhibition so as to provide a comfortable and spacious viewing experience, it seems that the exhibition was able to open without any confusion in terms of management. In addition, restrictions had been placed on the number of visitors that could enter each exhibition room, and visitors were thus welcomed to view the exhibition with careful measures in place to prevent overcrowding. Furthermore, an artist talk which had previously been cancelled was realized on August 2, halfway into the exhibition period of two months, by reducing the capacity and taking precautions including the strengthening of ventilation such as air conditioning, and designated social distancing.

Visitors carefully observed the works, or sat on the benches and

took their time gazing at the exhibits. Seemingly devoid of the museum's usual hustle and bustle, people engaged with the works in a quiet and serene environment. Since the works took on a different appearance according to the time in which they were viewed due to being lit only by natural light during the daytime with the lights turning on in the evening <sup>fig. 2</sup>, there were some people who spent the entire day at the museum, or others who visited once in the daytime, and then again in the evening. However, since the number of infections once again started to increase, particularly towards mid-August, many people had seemingly abandoned their plans of visiting the museum. During the exhibition period, preparations were also underway to produce a catalog so that those who were unable to visit the museum could view and experience the exhibit. In line with this, photographer Naoya Hatakeyama visited the museum on three separate occasions in June, July, and August for a total of 8 days to photograph installation views of the exhibition.<sup>4</sup> Although the exhibition had been shortened to two months as a result of the COVID-19 pandemic, with it being introduced on SNS platforms, and widely covered in various media such as newspapers, magazines, and the web, it seemed that both Naito's works and words had reached the hearts of many people amidst this period of public unrest. One is grateful for having been able to hold the exhibition without any cases of on-site infection throughout its duration including both the installation and de-installation period, thanks to the efforts of all those involved in the exhibition, the guards and many other museum staff, and the visitors.

### 3. *What Kind of Place was the Earth?*

Readers may refer to photographs and texts featured in the catalog regarding the content of the exhibition "Mirror Creation."<sup>5</sup> Yet to give an overall outline, the exhibition was structured so that visitors moved back and forth between the "inside of life" and the "outside of life" while proceeding from the corridors to the exhibition rooms and vice versa, thus repeatedly creating a state of "mirroring" that occurs between the works, nature, and people.<sup>6</sup> The artist had essentially hoped for viewers to sense the emergence of "anima" and compassion in the midst of this viewing experience. Exhibition rooms 7 to 12, 14, and light courts 2 and 3 served as the venue for the exhibition, and among the works presented, the museum on this occasion acquired the work *What Kind of Place was the Earth?* as a new addition to its collection. This particular work embodies the emergence of "life = color," which Naito regards as her most significant discovery in this space, and in itself appears to condense the artists various pursuits

thus far. Presented across exhibition rooms 9 and 10, this work has a mirrored symmetrical structure as aforementioned, with each room consisting of the following motifs.

- *window* (1 piece), 2020, glass, painted steel
- *untitled (matrix)* (1 piece), 2008/2020, vinyl, thread, bead, 2 electric stoves, painted wood
- *Face (the joys were greater)* (3 pieces), 2012–2020, magazine, thread
- *Grace* (3 pieces), 2020, printed cloth
- *color beginning* (3 pieces), 2020, acrylic on paper
- *pompom* (1 piece), 2020, wool yarn, thread
- *balloon* (1 piece), 2020, air, balloon, thread
- *Return the secret to the world* (1 piece), 2020, mirror
- *human* (1 piece), 2017–2020, acrylic on wood
- *bench* (1 piece), 2020, painted wood
- *Sun* (1 piece), 2020, lighting devices
- *Sun Children* (1 piece), 2020, lighting devices

Each had been given its own title when presented at the "Mirror Creation" exhibition, yet as the two rooms together were regarded cohesively as a single work, it as a whole came to be titled *What Kind of Place was the Earth?* on the occasion in which it was added to the museum's collection. The large, horizontally long *window*, which is a central piece within the work, was installed on the wall facing the entrance of the exhibition rooms. These two rooms do not have louvers on the ceiling, and thus during the day they are dimly lit, with the only light source being the natural light that enters through the entrances/exists. Therefore, when visitors enter the rooms, both their silhouettes and those of the people around them that are reflected against the glass of the *window*, appears to be monotone. However in contrast, people walking in the corridors and people entering through the entrances/exists are in color <sup>fig. 3</sup>. The artist came to discover this through her repeated advanced visits to the museum, and this work was in essence conceived as an indication of the connection between life, light, and color that she had continued to explore for some time. Naito establishes the corridors as being "inside of life" and the interior of the exhibition rooms as the "outside of life." Furthermore, the *window* is adorned with various "decorations" that offer comfort, protection, encouragement, praise, as well as convey a sense of celebration for "life." This is also what the artist herself describes as the "Mamagoto" (playing house—a common form of child's play that involves the act of imitation) of "life." In the evening, the interior of the rooms and the entrances/exists came to be illuminated by lighting devices, which in

ways reminiscent of “child’s play,” were made to resemble the sun.

This perspective of looking at the “inside of life” from the “outside of life” derives from the artist’s own experience from the mid-2000s. On a particular day when Naito was at home, she stepped out on the veranda to gaze at the sunset. Having seen her apartment from the outside for the first time, with the lights of the room turned on, she felt her whole life flash across her memory like images on a revolving lantern.<sup>7</sup> It was several years later that this feeling had clearly come to manifest in the form of a work,<sup>8</sup> in her solo exhibition “Tout animal est dans le monde comme de l’eau à l’intérieur de l’eau” held in 2009 at The Museum of Modern Art, Kamakura. In this exhibition, the interior of the glass cases were assumed as being the “inside of life” while the exhibition space was regarded as the “outside of life,” and visitors were able to remove their shoes and enter the case where various things such as small pieces of cloth, ribbons, and lighting devices were installed <sup>fig. 4</sup>. The work *window*, which is similar to that exhibited in Kanazawa, and comprises of glass windowpanes and a frame installed on the wall, was first conceived for her 2018 solo exhibition “on this bright Earth I see you” at Art Tower Mito. The window was surrounded by adornments such as *balloon*, *pompom*, painting works, and *Face (the joys were greater)*, and what distinguished it from that which was exhibited in Kanazawa were the little *human* figures that were placed on the frame <sup>fig. 5</sup>.

Let us return to discussing the works exhibited in Kanazawa. The work *untitled (matrix)*, presented in front of *window*, consisted of a bead and strand of vinyl tied to a piece of thread suspended from the ceiling, and two electric stoves placed on the floor beneath it <sup>fig. 6</sup>. As the air moved due to the heat from the electric stoves, the stand of vinyl appeared like some living thing, at times drifting softly, and in other instances wavering with much intensity. This work was first presented at Yokohama 2008: International Triennale of Contemporary Art, Sankeien Garden. In Kanazawa, many people had stopped and held their breath as they gazed at such movements that could indeed never be imitated by human beings. Naito has incorporated natural elements such as light, wind, and water into her work, and here, heat played an important role in eliciting movements beyond human intentions.

One would also like to discuss in detail the various motifs that serve to “decorate” *window*. *balloon* and *pompom* are hung in front of *window*, and three pieces each from *Face (the joys were greater)*, *Grace*, and *color beginning*, are placed along the frame in an alternating fashion <sup>fig. 7</sup>. *Face (the joys were greater)* is a work that was conceived by chance in the 1990s. One day Naito crumpled a page torn out of a magazine into a ball and threw it away, yet when she opened it

up again, feeling remorseful for the fact that it was a photograph of a woman’s face, she had come to observe various emotions in the facial expressions created by the many folds in the paper.<sup>9</sup> While this essentially was the source of inspiration, it came to be presented in the form of a work much later, being introduced for the first time at the exhibition “Tsubaki-kai 2015 – Shoshin (beginner’s mind)” held in 2015 at Shiseido Gallery. It was presented as a series in her solo exhibition “the joys were greater” at the gallery that same year.

*Grace* and *color beginning* are works that were both born in the midst of the continued stay home period, as the opening of the exhibition was postponed due to the COVID-19 pandemic. *Grace* consists of small green pieces of cloth featuring a floret pattern, and was made by cutting the cloth that had been laid out on the floor of exhibition room 2 on the occasion of her exhibition in Kamakura, into more or so square-shaped pieces measuring 7.5 to 8 centimeters on each side. Their size suggests the space for existence that is granted to humans when they are first born into this world. The thin, round pieces of paper each printed with the word “come” in tiny font, which viewers were freely invited to take home with them at the exhibitions in Kamakura and Mito, were also made to the same size and given the title *Grace*.<sup>10</sup> *color beginning* can be regarded as an extension of Naito’s efforts of producing paintings, which began in 1993. Such endeavors started as a series titled “namenlos/Licht” consisting of colored-pencil drawings on paper, which was later followed in 2009 by the work *Untitled* made by applying acrylic paint to canvas. It is since 2013 that she has continued to produce works under the title *color beginning*, which was the title once given to Turner’s series of watercolor paintings.<sup>11</sup> Although the title and the materials used to paint and draw have changed over the years, her approach of pursuing the emergence of anima through color is that which has remained consistent. In the “Mirror Creation” exhibition, *color beginning* works on canvas were presented in exhibition room 11 which was filled with natural light, while in exhibition rooms 9 and 10, *color beginning* consisting of acrylic paint on paper, were placed along the top of the window frames. The works on paper, which are characterized by their near primary vivid colors in contrast to the works on canvas, were conceived through Naito placing dabs of paint upon paper to confirm their color. If the canvas work were elaborately constructed so as to enable the emergence of color to be experienced, the paper works can be described as the very moment in which colors emerged for Naito.

A bench was installed along the wall opposite *window* and the various “decorations,” and above it, a *human* stands on a small piece of wood <sup>fig. 8</sup>. *human* is a work that was born in the wake of the Great East Japan Earthquake on March 11, 2011. With many lives having

been lost, Naito had mentioned, “I thought I needed to help make more people.”<sup>12</sup> In this work, the *human* stands “outside of life,” and together with the people sitting on the bench, gazes at the “inside of life” that is reflected upon the glass. Positioned on exactly the same place on the wall opposite the glass windows in both rooms is the work *Return the secret to the world*, which consists of two mirrors with a mere diameter of one centimeter each. An infinite space extends between the two mirrors that are configured in the manner of an infinity mirror, yet this infiniteness immediately disappears when someone tries to peer into them. At the same time, on the surface of these small mirrors it is also possible to capture the image of a person located far away from the exhibition room who is reflected on the glass <sup>fig. 9</sup>.

*What Kind of Place was the Earth?* is a work that manifests when the various motifs arranged within the rooms resonate with one other and serve to mutually influence the viewer. Although the position of each motif is strictly determined, the works come to take on a completely different appearance depending on the season, weather conditions and time of day, the amount of heat generated from the electric stoves, the number of viewers present as well as their behavior, and above all, the feelings and mindset of those who view it. One could say that the work can never exist in the same state, even for a mere moment. It perhaps relates in some way to the uncertainty that arises when envisioning the meaning in the title of this work, that is, what the “scene of life upon earth” looks like well viewing it from the “outside of life.” At the talk event held in correspondence to the exhibition, Naito had stated that rather than always preparing ideal viewing conditions, she “wants the truth to occur then and there on the spot.”<sup>13</sup> The title *What Kind of Place was the Earth?* has been given to several of her works, and it is a question that Naito continues to engage with throughout her practice. Naito’s works are realized amidst the complex struggle of ultimately having to leave everything to chance, despite her meticulous preparations and production process that pays great attention to detail. That being said, it is because of this that if one continues to wait, there will indeed come a moment when it is possible to feel the true emergence of “life.”

#### 4. Preserving Rei Naito’s Work for the Future: The Nature of Instructions

While Naito has created permanent installation works such as *Being Given* at Kinza, House Project in Naoshima (2001), and *Matrix* (2010) at the Teshima Art Museum, the acquisition on this occasion by

21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa, marked the first time for her large-scale spatial work to be added to a museum collection. In former, it is required to try and preserve the work as it is, yet in the case of *What Kind of Place was the Earth?*, there is the need to re-install the work from scratch in the absence of the artist should there be plans to exhibit it again in the future. What becomes necessary in such an instance, are instructions that outline the details of how the work is to be installed. An extensive instruction manual of around 100 pages was created for this work, centering on support from an appointed member of staff Natsuka Okamoto from Taka Ishii Gallery. The instructions consist of the following elements.

- Floor plans and elevation plans showing the installation position of each component work and their hanging source
- Photographs that capture the entire work from the front, along with a series of detail shots
- The installation procedure for each component work
- Packaging instruction for each component work
- List of manufacturers and product codes for materials and products that are expected to deteriorate over time
- Details on how to recreate works made of materials that are expected to deteriorate over time

In particular, the instructions regarding the installation procedure for each component work is written in utmost detail, from the cut size of the tape used for installation to how to attach it, how to position them along the window frame, and even how to store the cords. In addition, materials such as threads and vinyl, and products such as electric stoves and light bulbs may deteriorate over time in the future, and therefore it would necessary to order the same thing from the manufacturer, or if they are discontinued, the need may arise to look for something similar. Specifically, since balloons cannot be stored for a long period of time, they would be purchased on each occasion the work is exhibited. Furthermore, the motif in *untitled (matrix)* that consists of a strand of vinyl, thread, and bead connected is highly fragile, and as it is difficult to keep using the same one permanently, its method of reproduction is outlined in detail. In this way, when making the instructions, information that was considered necessary was added by looking ahead to the next several decades to over 100 years into the future.

For painting and sculptural works it is most important to preserve the original materials as they are. However, in contemporary art, where the materials used are diversified and emphasis is placed on the pure

concept itself, the value of the original is not always prioritized. It will be necessary to consider more carefully in the future what elements should be preserved for posterity accordingly for each work, while paying respect to the ideas and attitude of the artist under conditions such as limited budget and storage space. In the case of Rei Naito, what must be preserved are ultimately things that cannot be transcribed into words of form, which emerge through the way she engages with the space and materials, as well as the precise arrangement of each motif. Normally, the position of the curator and artist are completely separated from one another, yet in order to engage with Naito's work, one could say that the curator is required to serve as the "mirror" of the artist as much as possible. I hope that the extensive pages of instructions along with this paper will help serve as an insight for curators who will be exhibiting this work in the future.

(translated by BENERG Kei)

Notes:

- \*1 News coverage regarding the COVID-19 infection began to increase from around January 2020, and in February, the state of outbreaks on a cruise ship that arrived at Yokohama Port was reported extensively every day. Thereafter the number of infections in Japan also started to gradually increase yet preparations for the exhibition proceeded as planned until the decision was made to postpone its opening date.
- \*2 Naito and Ito had first met each other when they were students at Musashino Art University. After Naito graduated, Ito began to assist Naito with her exhibitions, and was later joined by Kageura. Nekote Union is a company established by Ito and Kageura that deals with art modeling.
- \*3 Under the state of emergency, in accordance to the status of infection, people were instructed to avoid unnecessary outings and refrain from travelling between prefectures, while requests were made for the temporary closure of schools, commercial facilities, entertainment facilities, sports and play centers, accommodation facilities, cinemas, theaters, libraries, museums and art galleries, along with the shortening of business hours for eating and drinking establishments, and the promotion of remote working.
- \*4 Hatakeyama has photographed Naito's works many times, starting with Naito's solo exhibition "une place sur la Terre" (1991) at Sagacho Exhibit Space.
- \*5 The catalog, designed by Toshimasa Kimura and published by HeHe in October 2020, features photographs taken by Hatakeyama, a text by Rei Naito, and contributed essays by Futoshi Hoshino, Atsuhiko Shima, and Yukiko Yokoyama that were each written from their respective perspectives.
- \*6 The theme of this exhibition in part resonates with the work of Hayao Kawai and Masayoshi Morioka who both specialize in analytical psychology and clinical psychology, that is, questioning the boundary between life and death and self and other, and contemplating the "anima" that emerges in the act of "mirroring." This may be because there is the sense of self-healing at the root of Naito's practice. Refer to the following: Hayao Kawai, *Psychotherapy Collection III: Contact between Life and Death*, Toshio Kawai (eds.), Iwanami Gendai Bunko, 2019, and Masayoshi Morioka, *Mirroring: Clinical Poetry*, Misuzu Shobo, 2005.
- \*7 Artist interview on "Rei Naito: Mirror, Creation," website of the Window Research Institute, published November 2, 2020, <https://madoken.jp/interviews/7756/> (last accessed: March 10, 2022)
- \*8 Works that entail viewing another space through a window or mirror were also presented at the 2007 group exhibition "Daiwa Radiator Factory Viewing Room vol.4" at Daiwa Radiator Factory Viewing Room, and "Parallel Worlds: an Exhibition by Hugues Reip" at the Museum of Contemporary Art Tokyo in 2008.
- \*9 Yu Iseki, "When this Earth is filled with compassion and grace," *on this bright Earth I see you*, Contemporary Art Center, Art Tower Mito, 2019, p. 146.
- \*10 In Kamakura, the pieces of paper in *Grace* were gently placed on the boundary between the printed cloth and the floor, which spread out like ripples.
- \*11 Tomoyo Sanbonmatsu, Yutaro Tomii, "Notes on the works *namenlos/Licht* and *color beginning* series," *Rei Naito | 1985–2015 blessing*, Tokyo: millegraph, 2015, pp. 275, 278.
- \*12 Kasumi Yamaki, "Dear countless Rei Naito," *Rei Naito: the emotion of belief*, Tokyo Metropolitan Teien Art Museum, 2014, p. 56.
- \*13 "Rei Naito: Mirror Creation – Artist Talk," website of the 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa, published January 27, 2021, [https://www.kanazawa21.jp/files/exhibition\\_2020/talk\\_ReiNaito\\_MirrorCreation.pdf](https://www.kanazawa21.jp/files/exhibition_2020/talk_ReiNaito_MirrorCreation.pdf) (last accessed: March 10, 2022)

---

**YOKOYAMA Yukiko**

Assistant curator at 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa. Yokoyama served as assistant curator at the Setagaya Art Museum from 2009 to 2011 before studying at the Université Paris Ouest Nanterre La Defense from 2011 to 2013. She subsequently assumed a post as an associate curator at the National Art Center, Tokyo (NACT) from 2013 to 2018. She has held her current position since 2018. Among the exhibitions she has overseen are "Renoir" (NACT, 2016), "Alberto Giacometti" (NACT, 2017), "Pierre Bonnard: The Never-Ending Summer" (NACT, 2018), "Oscar Oiwa: Journey to the Light" (21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa, 2019), and "Rei Naito: Mirror Creation" (21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa, 2020).

## パフォーマンスコレクション

### 再演のための試論：塩田千春+岡田利規《記憶の部屋について》を起点に

立花由美子

#### パフォーマンスを収集する

クレア・ビショップが「委任されたパフォーマンス (Delegated performance)」<sup>1</sup>という言葉で示す、アーティスト自身の身体を用いるのではなく、他者に「委任」して行う、すなわちアーティスト本人が存在しなくても再現できるパフォーマンスへの注目の高まりは、パフォーマンスが美術館コレクションの対象の1つになりうることを認識させた。テートは2004年ローマン・オンダック (Roman Ondak) の《Good Feelings in Good Times》(2003)<sup>fig. 1</sup>の購入を皮切りに、今日までパフォーマンス作品を収集し続けている<sup>2</sup>。こうした動きはその他欧米の美術館においても例外ではない。日本においても、2016年国立国際美術館が収蔵したアローラ&カルサディーラの《Lifespan》(2014)<sup>fig. 2</sup>の収蔵など、美術館がパフォーマンスをコレクションすることへの関心は例外なく高まっている。

パフォーマンスの収蔵に伴い、従来の絵画や彫刻といった形のある作品を収蔵することとは異なる、形を持たないパフォーマンス作品の収蔵の在り方に対する議論とその実践が欧米の美術館を中心に重ねられてきた<sup>3</sup>。

#### 塩田千春+岡田利規《記憶の部屋について》

欧米の美術館を中心にパフォーマンスコレクションが収蔵され始めた頃、金沢21世紀美術館は《記憶の部屋について》<sup>fig. 3</sup>というアーティスト塩田千春と演劇作家岡田利規による作品を2009年に収蔵した。この作品は塩田千春《記憶の部屋》と岡田利規による演劇プログラムによって成り立つもので、作品は複数の俳優によるパフォーマンスを伴う。2009年の展覧会「愛についての100の物語」に出品された本作《記憶の部屋について》は、収蔵以後、今日に至るまで再演されていない。2009年という比較的早い段階でパフォーマンスのコレクションを収蔵したことは、今日振り返っても当時として挑戦的な取り組みであったといえるだろう。

パフォーマンスがコレクションされるようになってから日の浅かった当時、その再演に向けた議論は決して多くなく、このパフォーマンスのコレクションは、イメージの記録はあれど、再演へとつなげるための指示書の情報が十分とは言えず、美術館に残された情報のみからこのコレクションを再演につなげることは難しいと言わざるを得ない。仮に当時の関係者が記憶をたどり1回は再演につなげることができたとしても、年月が経ち人の入れ替えが起こることでその再演可能性が乏しくなっていく、記憶のみに依存する再演方法はあまりにリスクが大きい。美術館のコレクションである以上、とりわけ公共美術館のコレ



fig. 1  
ローマン・オンダック《Good Feelings in Good Times》2003年、テート蔵  
Roman Ondak, *Good Feelings in Good Times*, 2003, Collection of Tate



fig. 2  
アローラ&カルサディーラ《Lifespan》2014年、国立国際美術館蔵  
Allora & Calzadilla, *Lifespan*, 2014, Collection of the National Museum of Art, Osaka



fig. 3  
塩田千春+岡田利規《記憶の部屋について》2009年、金沢21世紀美術館蔵  
Chiharu Shiota + Toshiki Okada, *About a room of memory*, 2009,  
Collection of 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa



クションである以上、市民とその財産をわかちあうためのコレクションの再展示性、パフォーマンスの場合は再演性が当然担保されるべきと言え、パフォーマンス収蔵の議論が深まりつつある今、このパフォーマンス作品の再演のための一歩を踏み出すべきではないだろうか。よって本稿では塩田千春+岡田利規《記憶の部屋について》を対象に、筆者が2018年11月テートのピップ・ローレンソン博士の元で実施したパフォーマンス作品収集・保存のための調査研究成果をもとに、収集以来行われなかった作品の調書を作成することを通じてこの作品の調査を行い、当館のパフォーマンスコレクションの再演・活用に向けた課題を考察することを目的とする。

## パフォーマンス再演のための ドキュメンテーション

グロイスが指摘するように、技術的に複製可能なイメージとテキストで構成されるアート・ドキュメンテーションは、今日の様々な芸術活動と不可分なものである<sup>4</sup>。1つの芸術作品を作り出すことを目的としなごうした芸術活動は、その作品を作品として捉えるためのアート・ドキュメンテーション抜きに芸術を規定することができないからだ。こうした芸術にとってのドキュメンテーションは、「オリジナル」という言葉で呼ばれる芸術性を越えて、それ自身が作品にアウラを与えるきっかけともなるものである。

実現する度に消滅するパフォーマンスという芸術形態もまた、基本的に様々なメディアの記録からしかその本質を捉えることができないため、フェラン<sup>5</sup>やオースランダー<sup>6</sup>を引用するまでもなく、ドキュメンテーションが常に重要な問題として議論が重ねられてきた<sup>7</sup>。しかしこうして重ねられてきたパフォーマンスのドキュメンテーションは再演のためのドキュメンテーションではなく、あくまでそのパフォーマンスの一部を規定するものそれではない。美術館に必要なのは「再演」を可能にするドキュメンテーションである。

こうした議論の中で中心的な役割を担ってきたテートはパフォーマンスコレクション作品を繰り返し展示・再演することを可能にするためのパフォーマンスコレクション戦略の1つの柱にドキュメンテーションツールの開発を挙げ、これまでの実績から再演可能なパフォーマンス収蔵の道を示してきた<sup>8</sup>。音楽などとは異なり、楽譜などの共通のプラットフォームを持たないパフォーマンスにとって、このドキュメンテーションは楽譜に代わる1つの重要なプラットフォームとなる。テートの提案とは、ドキュメンテーションによって再演を可能にする作品の関数とも呼べるものを定めることであり、その関数・変数・定数を特定するために調査

すべき項目を列挙したものを研究成果として広く公開している<sup>9</sup>。

今回の調査はこのテートのフォーマットに基づきこの作品に合わせて質問を作成、《記憶の部屋について》の再演のためのドキュメンテーション作成にむけて岡田利規氏にインタビューを行い、それをもとに調書を作成した。紙面の都合上、このインタビューをすべて掲載することは難しく、本稿の趣旨に沿ってパフォーマンスの再演にむけた課題を投げかける言及を抜粋し、そこから議論を始めたい。

## 変化するパフォーマンス 変化するコレクション

《記憶の部屋について》という再演の要件を、どのように定義するか。

必要なのはあの塩田さんのインスタレーションが立っていること、でもそれは前にやった時と全く同じ、すべての窓の配置・組み合わせ方が全く一緒でなくてもいいし、例えば会場が大きいところでしたけど[...]それより小さい部屋に行っても別に構わないと思います。

それは多分、塩田さんがこれは《記憶の部屋》だと思えるものがあればよくて、僕はそれが決められない、それは塩田さんが決めることだと思うから。[...]それは金沢21世紀美術館じゃなくてもいいのかもしれないですね。だから塩田さんがこれは《記憶の部屋》だといえるものがある。それさえ与えられればいいなと思っています。僕はそれが与えられれば《記憶の部屋について》を[...]再演することができる[...]。

でも僕は収蔵しているテキストを一言一句使いたいとほぼ全く思っていないくて、読み直して多少は使える[...]ものがあればもちろん使いますが、何なら全とつかえしちゃうかもしれない。あの窓から何が見えるかっていうことを想定してパフォーマンスをやるというコンセプトは使います。それを変えたら《記憶の部屋について》じゃなくなってしまうと思うので。だからそのコンセプトについて全然新しいテキストを書き、役者もそこに参加していた人がなんなら一人もいないことでも、《記憶の部屋について》については成立すると思います。そうやって作れば《記憶の部屋について》を再演したと僕はいえると思います。[...] (2009年と再演)は全然違うものになる。逆に言うと同じものにしようという気もほぼないだろうと。

《記憶の部屋について》について、岡田は「塩田千春《記憶の部屋》が存在する場所で、『窓から何が見えるか』を想定して岡田が作るパフォー

マンスが起こること」、これを再演の条件と規定する。「塩田の作品の再展示に合わせて、都度岡田がパフォーマンスで呼応する」という本質は変わらずとも、毎回のアウトプットが変化するこの作品は、従来の美術館のオリジナルを残すという考えに収まりきるものではない。

「変化しつづける作品をどのように収蔵すべきか」という課題に対する好例として当館のプロジェクト型のコレクション、日比野克彦《明後日朝顔プロジェクト21》<sup>fig. 4</sup>を参照したい。これは2007年「日比野克彦アートプロジェクト『ホーム→アンド←アウェー』方式」において、市民と朝顔の育成を通じて交流したプロジェクト型の作品である。当然のことながら当時と全く同じ市民と同じ朝顔を、再展示の度に咲かせることは不可能であるが、それはこのプロジェクト型作品の本質を突いた再展示ではない。この作品は朝顔育成活動を中心とした諸活動を通じて「人と人、地域と地域を繋ぐ」ことこそが作品の本質で<sup>10</sup>、それを叶えるための市民などの変数が変われど、作品の本質である関数それ自体が変わるわけではない。素材・技法にある「指示書」がその本質を規定する関数であり、これが時代に応じた変数から《明後日朝顔プロジェクト21》の再展示という解を導くことを可能にさせるものであり、ここでは全く同じ再現であるかどうかは問題とはならない。



fig. 4  
日比野克彦《明後日朝顔プロジェクト21》2006-2008年、金沢21世紀美術館蔵  
Katsuhiko Hibino, *Asatte Asagao Project 21*, 2006-2008,  
Collection of 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa

今回《記憶の部屋について》の「塩田の作品の再展示に合わせて、都度岡田がパフォーマンスで呼応する」という要件は、この日比野の「指示書」の核を担う関数となるものであろう。しかし日比野のプロジェクトと比較して異なるのは、その関数は委任されたパフォーマンス型の任意のパフォーマーではなく固有のアーティスト(演劇作家)という定数を含むことである。この定数がこの作品の条件として付されることで、再演の度にアーティストの手によって美術館がオリジナルと見なすべきテキストが生まれ続けることになり、作品は拡張し続ける。また作家の死後、その定数のために再現性が停止することになり、美術館が所有する作品が作家から完全に自立することが許されなくなる。美術館のコレクションとしての再現性をどのように担保していけばよいのだろうか。

## パフォーマンスの再現性 演劇の再現性

チェルフィッチュ作品を再演する場合、その再演を担えるのはチェルフィッチュの俳優だけなのか、それともその作品は経験していないチェルフィッチュの別の俳優にも担えるものなのか。

経験した経験していないかは関係ないと思います。それはなぜなら、再演っていうのは、[...]初演の再現であるべしとは全く思っていないからです。それは[...]演劇っていう形式がそもそもそういうものだって僕は思っているからですね。そういう意味で再演を「再現」という意味で言えばそれは出来ると思っていないし、[...]役者も同じで[...]再演に臨むとしても[...]、「再現」っていう意味合いの再演をするつもりがほばないし、でも仮にしろと言われて[...]頑張ろうとしても出来ないと思います。出来ないというのは「技術的に出来ない」「原理的に出来ない」というのもあるかもしれないけれど、それ以上に、作るときの自分のモチベーションとか、演劇なり演技の動きなりに対する考え方が変わってしまっている以上、今自分が思っている「今は自分がこうしたい」と思っているものではなく、「かつての自分がこう思っていた」ということに従って作らなきゃいけないとしたら、可能かもしれないけど、苦しい、楽しくない。たぶんそれをやりたいと思わない。やりたくないっていう意味での「出来ない」の方が大きいんだと思うんですね。

[...]例えば「三月の5日間」は2回作った。その2点を取ると[...]新しい方を作った時の僕にとって、古いものってもうほとんど他人なんですよ。だから僕っていう人間のアイデンティティ、2人は

同一人物であるということは僕に気持ちの中ではどうでもよくて、別の他人が書いた作品と別に違わない。昔の自分は他人と一緒にいる感じがしている。

『三月の5日間』『三月の5日間』リクリエーション、この2つの作品の関係性は、「オリジナル」と「再演」ではなく、「オリジナル」と「新しいオリジナル」となるのか。

実際にそれを作っているときか、やっている時の言葉の使い方としては、僕も時々オリジナル版とか言うてはいるんですけど、オリジナルっていう定義にもうちょっと厳密になるべきで、もしあるとすればオリジナルという言葉は僕を使うべきじゃないと思うんです。なぜなら厳密にはオリジナルと思ってないし、オリジナルという概念が、少なくとも僕が作るときに、ある意味があるとは思っていないから。

たとえば能のコンセプトを使って、自分が自分なりのやり方をする[...]時、僕は能のことを「オリジナルの能」っていいいます。それは自分のやっていることは、亜流。亜流というか、自分は勝手にそれから創発されてやっています、と。僕はだから、これを能であると能からオーソライズされたいとも思っていないし、そんなことはどうでも思っているからいいんですけど、ただ今ここで問題は、そうするとき僕の頭の中では、それは「オリジナルの能」って言うし、口でも言うし、頭から心からもそう思っている。

[...]でも「三月の5日間」に関しては、初演をオリジナルという必要はない。どっちも言ってみれば、まずテキストがあって、テキストをもとに上演しましたっていうときの2つのリアライゼーション、2つの異なるヴァリエーションだっという風に思っているっていう感じです。だから戯曲から生まれるリアライゼーション、僕が演出をしたというときに僕が行うこともだし、でももちろんそこには毎ステージ俳優が行うことも「その都度のリアライゼーション」だっという風になっていく、っていう風に僕は思っている[...]

岡田はパフォーマンスにおける演劇という形式に言及し、たとえ同じプログラムが複数回あったとしても、これらを再演とは呼ばずにそれぞれのヴァリエーションであると捉える。前項で規定された作品の関数による変化もヴァリエーションとして捉えるということになるだろう。一方一般的に美術館のコレクションとは変化を許さないものである。美術館が保存業務を行うことも、また作品の調書を詳細に記述することも、同一の再現を可能にするためにある。作家によって次々に現れるオリジ

ナルが追加されヴァリエーションとなることは、美術館にとっては作品が変化しているとみなされるもので、この演劇型のパフォーマンス作品の再演を考えるためには美術館の制度を越え、このパフォーマンスを規定する演劇やダンスといった制度まで範囲を広げて考えてみる必要があるかもしれない。

パフォーマンスが美術館のコレクションに加わったのは、上述の通り、ビショップが「委任されたパフォーマンス」という言葉で規定するアーティストを介しないパフォーマンスが出現したことで、「美術館が規定する再現性」を担保しえたことが大きい。裏を返せば、このパフォーマンス形式を有していないもの、すなわち演劇やダンスといったパフォーマンス形式は、その二次的な資料が収集の対象になることはあれど、パフォーマンスそれ自体が美術館のコレクション可能なものと見なされてはいなかった。これは演劇やダンスといったパフォーマンスは基本的に「反復と複製」が不可能であるものという認識で捉えられてきたからであろう<sup>11</sup>。岡田の考えはこうした演劇やダンスといったパフォーマンスの形式に基づくものであろう。

すなわち近年美術館が収集の対象に含めてきた「委任されたパフォーマンス」というアーティストを介しない美術館が再現性を確保したパフォーマンスの再演と、同じパフォーマンスという言葉で一括りにされる演劇やダンスといった形式の再演が指向するところとは根本的に異なるものであり、後者の形式をとるパフォーマンスに一般的な美術館における再現性を求めることはできないのではなからうか。

無論、その同一なる再演の起こらない、絶えず変化し続けるパフォーマンスこそ、この作品の固有のパフォーマティビティであるといったん規定することもできよう。しかしながら美術館が「委任されたパフォーマンス」を越えて、演劇やダンスといった美術館という箱が扱ってきたパフォーマンスとは異なる再現性を持つパフォーマンス作品を収蔵しようとする度にこの議論は再燃するだろう。この《記憶の部屋について》というコレクションを活用するための例外的な道を見出すのではなく、昨今の高まるパフォーマンスのコレクション化の議論に対して、当館としても演劇形式やダンス形式も含めたパフォーマンスをどのように収蔵し再演へとつなげていくべきかという課題を提示し、同じ課題に立ち向かう美術館や演劇・ダンスの保存に取り組む人々とともにこの解を求めて取り組んで行かなければならぬだろう。

## パフォーマンスに再び命をあたえるために

インタビュー後、岡田は筆者に「この動画見てくれたら、みんな（再演）できると思います」<sup>12</sup>と語った。今回の再演のための取り組みは、ひとまず岡田の存命中においての再演への一歩を踏み出すことができた。今後はコレクション展等の活動を通じた実証が進むことが待たれる。

しかしさらなる再演に向けて、まだまだ議論すべき課題は山積している。美術館の再演性と、この演劇型のパフォーマンスの再演をどのようにすり合わせていくべきか。美術館が新たな作品の定義を受け入れ「コレクションを更新する」のか、あるいは美術館はこうした演劇型の作品を受け入れるべきではないのか。受け入れるべきとするならば、ドキュメンテーションの在り方をどのようにアップデートすればよいのか。再演にかかる経済的・物理的な現実的課題を抱えながらも、当事者である美術館が意識的にこうした課題に取り組む姿勢を持たなければ、さらなる議論はこれ以上進んでいかないだろう。それは芸術の在り方が拡張し続けていく中、それとともにある現代美術館としての使命である。

とはいえ十分な議論がなされず、再演のための解を見出せない中で、再演というパフォーマンスコレクション活用の道を歩み出すことは現実的に難しい。しかし美術館としてコレクション活用の道を探る立場から、このような演劇型パフォーマンスコレクションの活路をどのように見出していけばよいのだろうか。

今こうして作っているこれも含めて、過去の資料として、それを見た人に何らかのインスピレーションを与えるレファレンスにこれがなる[……]僕も過去の記録とされているものから[……]実践に持ち込むということはしてきましたから。[……]例えばブレヒトっていう人がいた場合、一応想像はしますよね、僕は「これはブレヒトが言っていることをやっているつもり」だと[……]。これは仮定の話で、[……]「これは俺の言っていることじゃない」っていう風に言われるか、「いいね」っていう風に言われるかは、どっちだろうなってもちろん想像するのだけど、わからないですよ[……]。でもそれで面白いものが作れば良いと思っていて。例えば僕がブレヒトとか世阿弥に対しても思っているし、そんな風に後世の人と僕の関係もなるのだとしたらとてもいいなと思うし、そういう関係が作れるための条件として記録を残しておきたい[……]。

リアライゼーションを求めないドキュメンテーションは、美術館と作家が良好な協力関係を築きながら、比較的制限のない中で行うことができるものだ。作家が望むように、こうしたドキュメンテーションが未来のクリ

エーションのジェネティックエンジン<sup>13</sup>となりうる可能性は、様々な理由で再現・再演性が低いコレクション活用の1つの道となる。そして美術館という場所が、その根幹であるコレクションの研究を起点として、二次的、三次的な新たなクリエーションのエンジンとなっていくこと。こうした「再演」も含め、美術館がコレクション再演のための新しい在り方を模索しながら、美術館の財産であるコレクションを守り続けていかなければならぬだろう。

註

- \*1 Claire Bishop, "Delegated Performance: Outsourcing Authenticity", *October*, no. 140, Spring, CUNY Academic Works, 2012, pp. 91–112.
- \*2 'Strategy and Glossary of Terms for the Documentation and Conservation of Performance', published as part of Documentation and Conservation of Performance (March 2016 – March 2021), a Time-based Media Conservation project at Tate. <https://www.tate.org.uk/about-us/projects/documentation-conservation-performance/strategy-and-glossary> (最終閲覧日: 2021年1月29日)
- \*3 Gabriella Giannachi and Jonah Westerman, *Histories of Performance Documentation: Museum, Artistic, and Scholarly Practices*, London & New York: Routledge, 2018.
- \*4 ボリス・グロイス「生政治時代の芸術—芸術作品からアート・ドキュメンテーションへ」三本松倫代訳『表象05』月曜社、2018年、114–124頁。
- \*5 Peggy Phelan, "The ontology of performance: representation without reproduction", *Unmarked. The Politics of Performance*, London & New York: Routledge, 1993, pp. 146–166.
- \*6 Philip Auslander, *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, London & New York: Routledge, 1999.
- \*7 本間友「アート・イベントのドキュメンテーション：イベントレコードの共有化にむけて」『慶應義塾大学アートセンター年報/研究紀要』Vol. 24 (2016/17)、2017年、143–150頁。
- \*8 'Strategy and Glossary of Terms for the Documentation and Conservation of Performance', published as part of Documentation and Conservation of Performance (March 2016–March 2021), a Time-based Media Conservation project at Tate. <https://www.tate.org.uk/about-us/projects/documentation-conservation-performance/strategy-and-glossary> (最終閲覧日: 2021年1月29日)
- \*9 研究成果とともに、テンプレートもダウンロードできる。'Documentation Tool: Performance Specification', published as part of Documentation and Conservation of Performance (March 2016–March 2021), a Time-based Media Conservation project at Tate. <https://www.tate.org.uk/about-us/projects/documentation-conservation-performance/performance-specification> (最終閲覧日: 2021年1月29日)
- \*10 日比野克彦『明後日朝顔プロジェクト21』[http://jmapps.ne.jp/kanazawa21/det.html?data\\_id=332](http://jmapps.ne.jp/kanazawa21/det.html?data_id=332) (最終閲覧日: 2021年1月29日)
- \*11 古後奈緒子「批判的の反復による失われた舞踊遺産のアーカイブ」『舞台芸術 = Performing arts』角川文化振興財団、(21)、2018年、97頁。
- \*12 岡田利規へのインタビュー終了後の筆者との対話より (2021年1月19日)。
- \*13 佐藤知久、石谷治寛、砂山太一、村上花織 (neco)、小松千倫、桐月沙樹「再演/創造のためのアーカイブ—3D/VRシミュレーターとデジタル・アーカイブによるダムタイプ(pH)」『Booklet 27 芸術とアーカイブ—ジェネティック・エンジン』慶應義塾大学アート・センター、2020年、63頁。

---

立花由美子 (たちばな ゆみこ)

静岡大学地域創造学環アート&マネジメントコース専任講師。1989年生まれ。2014年慶應義塾大学文学研究科美学美術史学専攻修了、2016年ユニバーシティ・カレッジ・ロンドン修士課程(博物館学)修了。大英博物館での研修を経て帰国後、神奈川県立近代美術館非常勤学芸員を経て、2018年から2021年まで金沢21世紀美術館アシスタント・キュレーター。これまでの主な企画に「一桌多椅 More than one table」(2018年、東アジア文化都市「変容する家」パフォーマンスプログラム)、「私たちの、私たちによる、私たちのための美術館」(2020年)、「コレクション展1 Inner Cosmology」(2021年)、主な論考に「インタープリテーション:「みる」人とつくる展覧会」(『国立新美術館研究紀要』、2018年)など。

# Contemplations on Reproducing Performance Works in Museum Collections: Chiharu Shiota + chelfitsch's *About a room of memory* as a Starting Point

TACHIBANA Yumiko

## Collecting Performance

The increased attention towards what Claire Bishop describes as “Delegated performance”<sup>1</sup> in which the artist entrusts others to undertake the performance on their behalf rather than using their own body, or in other words, performances that can be reproduced without the presence of the artist themselves, enabled the realization that performance could potentially be a candidate for museum collection. Tate has continued to collect performance works to this day, starting with the purchase of Roman Ondak's *Good Feelings in Good Times* (2003) <sup>fig.1</sup> in 2004<sup>2</sup>. Such movements are no exception in other museums across Europe and the United States. In Japan there has also been a rising interest towards museums collecting performances, as for example can be observed in the addition of Allora & Calzadilla's *Lifespan* (2014) <sup>fig.2</sup> to the collection of the National Museum of Art, Osaka in 2016. The collecting of performance has given rise to repeated discussions and the implementation of practices, mainly in museums across Europe and the United States, regarding the conservation of performance works which by nature have no form and thus set themselves apart from conventional approaches of collecting tangible works like paintings and sculptures<sup>3</sup>.

## Chiharu Shiota + chelfitsch: *About a room of memory*

In 2009, around the time when museums centering on Europe and the United States began developing their performance collections, 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa collected the work *About a room of memory* <sup>fig.3</sup> by artist Chiharu Shiota and playwright / director Toshiki Okada. Consisting of Chiharu Shiota's installation *A room of memory* and a theater program by Toshiki Okada, the work involves a performance by multiple actors. This work titled, *About a room of memory* was featured in the 2009 group exhibition “Hundred Stories about Love,” and to this day has not been re-performed since being added to the museum's collection. Even when looking back today, housing a performance collection as early as 2009 was undoubtedly a challenging endeavor at the time.

At the time when performances started to be added to the museum's collection, there had been little discussion regarding their reproduction. Although the performances in the collection are documented through images, it is hard to say that the information and instructions leading to their reproduction is indeed sufficient. Therefore, one cannot help but state that it is difficult to organize their reproduction solely by referencing the information that remains in the museum. Even if it were possible for those involved at the time

to organize a reproduction of the performance at least once through tracing their memories, reproduction methods that rely on memory alone are far too risky, with chances of reproduction becoming less prominent as people are replaced over the years. So long as it is a museum collection, especially the collection of a public museum, the means of re-exhibiting its works—and in the case of performance, the reproducibility—must of course be guaranteed in order to share these assets with citizens.

Now that discussions regarding the collecting of performance are becoming increasingly profound, shouldn't we take a step towards attempting to reproduce this performance work? This paper brings focus to Chiharu Shiota + Toshiki Okada's work *About a room of memory*, and based on the results of studies concerning the collection and conservation of performance conducted by myself under Dr. Pip Laurenson, Head of Collection Care Research at Tate in November 2018, aims to investigate this work by creating a survey report which has not been done since the work was added to the collection, and in doing so, considers the challenges and issues related to the production and utilization of the museum's performance collection.

## Documentation for the Reproduction of Performance

As Boris Groys points out, art documentation consisting of mechanically reproducible images and texts is inseparable from the various artistic practices of contemporary times<sup>4</sup>. The reason being that these artistic practices, which do not aim to create a single work of art, are indeed unable to define art without art documentation that enables a work to be perceived for what it is. As such, documentation for art goes beyond the artistry referred to as the “original,” and in itself serves as an opportunity to instill the work with an aura.

Since performance is an art form that disappears after each time it is realized, basically, its essence can only be captured through records in various media. It is thus needless to say reference to Peggy Phelan<sup>5</sup> or Philip Auslander<sup>6</sup> in conveying the fact that documentation has always been discussed as an important issue in the context of performance<sup>7</sup>. However, documentations of performance that have been accumulated in this manner are not for the purpose of reproduction, but merely prescribe certain aspects of it. What museums require are documentations that enable the “reproduction” of performance works.

Tate, which has played a central role in these discussions, cites the development of documentation tools as one of the core strands of its performance collection strategy that enables the re-exhibition and activation of performance works in its collection. Based on past achievements, it presents means of conserving performance in ways

that allow it to be “activated”<sup>8</sup>. For performance, which unlike music does not have a common platform, such documentation becomes an important alternative to a musical score. Tate’s proposal is to define what can be referred to as the basic parameters of the work that enables it to be activated through documentation. The list of sections to be surveyed in order to identify the basic parameters, and flux elements, and constant elements is widely published in their research results<sup>9</sup>.

In this survey, questions in correspondence to this work were devised based on Tate’s format. These were presented in an interview with Toshiki Okada in efforts to create documentation for the reproduction of *About a room of memory*, the results of which were then compiled in a survey report. It is unfortunately difficult to include the entire interview in this publication due to limitations of space. Therefore, in line with the purpose of this paper, one would like to reference an excerpt that mentions challenges regarding the reproduction of the performance, and begin the discussion from there.

### Changing Performances, Changing Collections

How do you define the requirements for the reproduction of *About a room with memory*?

It is necessary for Chiharu Shiota’s installation to be there. However, it does not need to be set up exactly as it was done so for the previous performance, and neither do the windows have to be arranged and combined in the very same way. For example, the previous venue was big [...] but I don’t think it would be an issue to present it in a much smaller room.

I suppose all that matters is the presence of something that Chiharu Shiota herself considers as *A room with memory*. I can’t make that decision because it’s up to her to decide. [...] Perhaps it doesn’t necessarily need to be presented in 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa. So the key thing is that there’s something there that Chiharu Shiota considers as *A room with memory*. I think that this is the sole requirement. So long as this requirement is fulfilled [...], it is possible to reproduce *A room with memory* [...].

But I almost never wish to use the text that is housed in the collection word for word. Of course I will reread it and use parts if there are any that may seem somewhat usable [...], but I may simply replace everything. I do employ the concept of doing a performance by assuming what can be observed through the windows. I feel that if I were to change that, it would no longer be *About a room with memory*. So I believe that *About a room with memory* could be realized even if I wrote an entirely new text in relation to this concept, with all the performers involved having never taken part in the work before. Created in that way, one could indeed say that we have managed to reproduce *About a room with memory*. [...] It (the 2009 performance and its reproduction) would be completely different. To put it conversely, there would almost be no intention of making it the same.

In regards to *About a room with memory*, Okada prescribes the condition for reproducing the work as “a performance Okada has created by assuming ‘what can be observed through the windows’ occurring in a place where Chiharu Shiota’s *A room with memory* is present.” Even though the essence remains unchanged, that is, “Okada responding with a performance on occasions Shiota’s installation is re-exhibited,” this work, whose output changes each time, does not fit within the conventional idea of the museum’s conservation of the “original.”

As a good example in response to the issue of “how to conserve works that are ever-changing,” one would like to refer to Katsuhiko Hibino’s *Asatte Asagao Project 21*<sup>10,4</sup>, a project-type work that is housed in the museum’s collection. This is a project-type work that facilitated interaction with citizens through the cultivation of morning glories as part of the exhibition ‘Katsuhiko HIBINO Art Project “HOME → AND ← AWAY” SYSTEM’ held in 2007. Naturally, it is impossible to work with the exact same citizens who were present back then to make the same morning glories bloom every time it is re-exhibited, yet its re-exhibition is not what penetrates the very essence of this project-type work. The essence of this work is to “connect people with people, and communities with communities” through various activities centering on tasks related to the cultivation of morning glories<sup>10</sup>. Although flux elements such as the citizens involved in its achievement may change, it does not mean the basic scheme that in itself serves as the essence of the work, is subject to change. The “instructions” listed in the materials / techniques is the scheme that defines its essence. It is what makes it possible to derive solutions for re-exhibiting *Asatte Asagao Project 21* from flux elements in accordance to the times. Here, it does not matter whether the reproduction is exactly the same.

In terms of *About a room with memory*, the requirement of “Okada responding with a performance on occasions Shiota’s installation is re-exhibited” is indeed a scheme that equates to the “instructions” that serve as the core of Hibino’s work. However, the difference compared to Hibino’s project is that the scheme contains a constant element in the form of a specific artist (playwright) rather than voluntary performers in the context of a delegated performance. By adding this constant as a condition of this work, the artist will continue to produce texts that the museum should consider as original in correspondence to each reproduction, thus enabling the work to continuously expand and develop. In addition, as reproducibility ceases in the wake of the artist’s death, it will never be permitted for the work owned by the museum to become completely independent of the artist. How then, should we ensure the reproducibility of such work in the museum’s collection?

### The Reproducibility of Performance, The Reproducibility of Theater

When reproducing a chelfitsch work, are the performers of chelfitsch the only ones who are able to undertake it? Or can other performers of chelfitsch who have not experienced that particular work also assume a role?

I don't think it matters whether performers have experienced it or not. This is because I by no means believe that the reproduction [...] should be a reenactment of the premier performance. What I mean to say is [...] this is how I understand the format of theater to be in the first place. In that respect, I don't think it's possible to implement a reproduction in the sense of it being a "reenactment" [...] and the same could be said for the actors [...] even if they were to attempt at reproducing the work [...] they have almost no intention of reproducing it with implications of it being a "reenactment" [...] and if at all they were asked to do so [...] I don't believe it's something that can be done no matter how hard they try. When I say it can't be done, I mean it in the sense that it is "technically not possible" and "principally not possible," but above all, as long as my motivation in making it and the way of thinking about theater and movements in acting have changed, and if I had to make it according to "how I used to think" instead of "what I want to do now," it may be possible, but it would be painful and far from fun. I probably wouldn't wish to do this. I suppose it's more of a sense of "not possible" because it's simply not something that I want to do.

[...] For example, we created "Five Days in March" twice. When considering these two [...] when I created the new one, the older one almost felt like something that had been made by another person. So in my mind it doesn't matter that my identity as a person, or the two individuals who made these works are one and the same. To me, it's no different to a work that has been written by another person. I feel like my past self is like somebody else.

So the relationship between the two works "Five Days in March" and "Five Days in March Re-creation" is not that of "original" and "reproduction" but "original" and "a new original?"

As to the terminology that I use when actually creating the work or when performing it, I do at times find myself saying "original version" and what not. Having said that, it is necessary to be a little stricter about the definition of original, and if any, I don't think we should be using that word at all. The reason being that I don't consider it to be the original in precise sense, and the concept of the original does not have any meaning, at least when I'm the one creating the work.

For example, when I use the concept of Noh to do things in my own way [...], I refer to Noh itself as "original Noh." I say this in the sense that my work is an epigone. Well I say epigone, but I'm more or less freely doing as I please while drawing inspiration from it. I therefore don't wish to receive authorization from Noh that what I am making is in fact Noh. I don't care at all about that, so it's fine. The problem here right now is that when I do that, in my mind, I refer to Noh as "original Noh." I say it, and I think so from the bottom of my heart.

[...] Nevertheless, when it comes to "Five Days in March," I don't think there's a need to refer to the premier performance as the original. In both cases, there is a text first, and then there are two realizations of the performance based on the text, so I

consider them as two different variations. That's why the realizations that are born from drama –what I do when I direct it, and of course what the performers do each time on stage– become "a realization of that particular occasion." This is basically my opinion [...].

Okada mentions the format of theater in the context of performance, and even if the same program is implemented multiple times, he refers to them not as reproductions, but rather variations of each. In this respect, changes due to the scheme of the work as specified previously, can also be regarded as variations. On the other hand, museum collections in general do not approve change. Museums engage in conservation measures and create detailed records and reports to enable works to be reproduced in the same way. The addition of originals that appear one after another by the artist and in themselves become variations, in the eyes of the museum, means that the work is indeed changing. In order to think about the reproduction of this theatrical performance work, it may be necessary to go beyond the museum system and expand the scope to the theater and dance systems that regulate this performance.

As mentioned above, performances have come to be added to museum collections largely due to ensuring the "reproducibility specified by the museum" with the emergence of performances that do not necessitate the intervention of the artist, as Bishop defines through the term "Delegated Performance." Conversely, in the case of works that do not have this performance format, that is, performance formats such as theater and dance, secondary materials would be candidates for museum collection, while the performance itself was not considered collectible. This is probably due to the fact that performances such as theater and dance have in general been perceived as impossible to "repeat and duplicate"<sup>11</sup>. One suspects that Okada's thoughts and ideas are based on such performance formats like theater and dance.

In other words, reproducing a performance classified as "Delegated Performance" whereby reproducibility is ensured due to it not requiring the presence of the artist, and thus in recent years has been included as candidates for collection by museums, is fundamentally different from what the reproduction of formats like theater and dance, which are together also grouped under the term "performance," aim to achieve. Is it not possible to insist the reproducibility of performances that take on the latter format in the context of a general museum?

Of course, the constantly changing performance that can never be reproduced in the same way could at once be defined as the unique performativity of this work. However, this debate will no doubt reignite each time the museum seeks to go beyond "Delegated Performance" to collect performance works like theater and dance that have a different sense of reproducibility to performances that the museum as a venue has dealt with. Instead of seeking exceptional ways of utilizing the collection work *About a room of memory*, the museum must address the issue of how to collect and conserve performances including those of theater and dance formats, and further engage in efforts to realize their reproduction in response to recent growing discussions on the collecting of performance. We will have to try and find solutions



for this issue together with other museums that also confront the same challenges, as well as various individuals and institutions that are working on the conservation of theater and dance works.

### To Once Again Breathe Life into Performance

After the interview, Okada told the author, “I think everyone would be able to do (reproduce) it if they watched this video”<sup>\*12</sup>. On this occasion, efforts for reproducing the work had succeeded in taking a step towards its reproduction during Okada’s lifetime. Actual proof of such efforts is anticipated to progress in the future through activities such as the presentation of exhibitions showcasing works from the museum collection.

However, there are still many issues to be discussed towards implementing further reproductions of the work. How must we reconcile the reproducibility sought by the museum with the reproduction of this theater-style performance? Perhaps the museum should accept a new definition for works to art in “renewing the collection,” or it should be open to collecting these kinds of theater-style works. If so, how should documentation be updated? The museum faces challenges both economically and physically in relation to the reproduction of the work, and further discussions will not proceed unless the museum involved is consciously attempting to tackle these issues. This is indeed a mission of contemporary art museums that exist in the midst of times in which the nature of art continues to expand.

Having said that, it is realistically difficult to venture towards utilizing the performance collection through means of its reproduction without sufficient discussion and without being able to find solutions for reproducing it. However, from the standpoint of exploring ways to utilize the collection as an art museum, how should we seek new opportunities for this kind of theatrical performance collection?

Like what we are making now, this becomes a document of the past, which serves as a reference that instills some inspiration or another in those who see it [...] I have also tried to put things into practice from what is considered records of the past [...]. For example, say there was someone like Brecht, I would try and imagine that “what I am doing is in accordance to what Brecht is saying” [...]. This is purely hypothetical, [...] and I of course imagine whether or not he would say, “that’s not what I’m talking about” or “yes, I like it,” but to be honest, I really don’t know [...]. Nevertheless, my hopes are to create something that’s interesting. For instance, like myself and my thoughts on Brecht and Zeami, I think it would be wonderful if I could foster similar relationships with future generations, and I hope to keep records and documentation as a condition for creating such relationships [...].

Documentation that does not seek realization can be implemented in a relatively unrestricted manner, through optimal cooperation between the museum and the artist. As is the intention of the artist, the possibility that such documentation can become Genetic Engine<sup>13</sup> for future creation is one way to utilize collections that for various reason

are difficult to recreate/reproduce. What is more, the museum itself should become the engine for new secondary and tertiary creation, starting with efforts of researching the collection that is the basis of it. Including such “reproductions,” the museum must seek new ways to reproduce its collection in hopes to continue conserving the artworks, or in other words, the artistic and cultural assets that it houses.

(translated by BENDER Kei)

#### Notes:

- \*1 Claire Bishop, “Delegated Performance: Outsourcing Authenticity”, *October*, no. 140, Spring, CUNY Academic Works, 2012, pp. 91–112.
- \*2 ‘Strategy and Glossary of Terms for the Documentation and Conservation of Performance’, published as part of Documentation and Conservation of Performance (March 2016–March 2021), a Time-based Media Conservation project at Tate. <https://www.tate.org.uk/about-us/projects/documentation-conservation-performance/strategy-and-glossary> (last accessed: January 29, 2021)
- \*3 Gabriella Giannachi and Jonah Westerman, *Histories of Performance Documentation: Museum, Artistic, and Scholarly Practices*, London & New York: Routledge, 2018.
- \*4 Boris Groys, “Art in the Age of Biopolitics: From Artwork to Art Documentation”, Japanese translation by Tomoyo Sanbonmatsu, *Hyoshō: Journal of the Association for Studies of Culture Representation 05*, Getsuyosha Limited, 2018, pp. 114–124.
- \*5 Peggy Phelan, “The ontology of performance: representation without reproduction”, *Unmarked. The Politics of performance*, London & New York: Routledge, 1993, pp. 146–166.
- \*6 Philip Auslander, *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, London & New York: Routledge, 1999.
- \*7 Yu Honma, “Documentation of art events: open event data for future collaboration”, *Annual report/Bulletin: Keio University Art Center*, Vol.24 (2016–17), 2017, pp.143–150.
- \*8 ‘Strategy and Glossary of Terms for the Documentation and Conservation of Performance’, published as part of Documentation and Conservation of Performance (March 2016–March 2021), a Time-based Media Conservation project at Tate. <https://www.tate.org.uk/about-us/projects/documentation-conservation-performance/strategy-and-glossary> (last accessed: January 29, 2021)
- \*9 A template can be downloaded along with research results. ‘Documentation Tool: Performance Specification’, published as part of Documentation and Conservation of Performance (March 2016–March 2021), a Time-based Media Conservation project at Tate. <https://www.tate.org.uk/about-us/projects/documentation-conservation-performance/performance-specification> (last accessed: January 29, 2021)
- \*10 Katsuhiko Hibino, *Asatte Asagao Project 21*, [http://jmapps.ne.jp/kanazawa21/det.html?data\\_id=332](http://jmapps.ne.jp/kanazawa21/det.html?data_id=332) (last accessed: January 29, 2021)
- \*11 Naoko Kogo, “Archiving Lost Dance Heritage through Critical Repetition” *Performing Arts*, Kadokawa Culture Promotion Foundation, (21), 2018, p.97.
- \*12 Excerpt from a conversation between the author and Toshiki Okada after his interview (January 19, 2021).
- \*13 Tomohisa Sato, Haruhiro Ishitani, Taichi Sunayama, Kaori Murakami (neco), Kazumichi Komatsu, Saki Kirizuki, “Archives for Creation and Remaking: 3D/VR Simulator and digital Archives of Dumb Type’s “pH”, *Booklet 27 Art and Archive: Genetic Engine*, Keio University Art Center, 2020, p.63.

---

#### TACHIBANA Yumiko

Lecturer, Art & Art Management Course, School of Regional Development at Shizuoka University. Born 1989. Received a degree in Aesthetics and Science of Arts, Faculty of Letters, Keio University in 2014, and an MA in Museums & Galleries in Education, University College London in 2016. Returned to Japan having completed the work placement at the British Museum, and after working as a part-time curator at the Museum of Modern Art, Kamakura & Hayama, had held Assistant Curator position at 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa from 2018 to 2021. Her major curatorial projects include, “More than one table” (2018, Culture City of East Asia 2018 Kanazawa: Altering Home, performance program), “Museum of the people, by the people, for the people” (2020), “Collection Exhibition 1: Inner Cosmology” (2021). Main essays include, “Interpretation: Including Audiences in Planning of Exhibitions” (NACT review: bulletin of the National Art Center, Tokyo, 2018).

# インクルーシブシアターを美術館につくる ——多様な人による多様な人のためのコミュニティ形成

吉備久美子

## 1. はじめに

本稿は美術館併設の劇場をインクルーシブ化する意義について取り上げる。石川県金沢市に位置する金沢21世紀美術館のシアター21で実施した美術館主催の映画事業を参照しながら、地域の美術館に包摂的な劇場が存在することで、見る人(観客)・発表する人(表現者)・見せる人(企画運営者)の多様化が生まれる重要性和、その課題を把握する。

金沢21世紀美術館は2004年10月に「まちとの共生により、新しい金沢の魅力と活力を創出する」目的で開館した<sup>1)</sup>。筆者は開館1年前に教育普及担当として着任し、美術館が「まちに活き、市民とつくる、参画交流型の美術館」として開かれるべく、市民や様々な組織との連携活動を担当してきた。2018年度からは「ソーシャルインクルージョン(社会的包摂)」の観点から、「多くの市民により多様性が尊重され、芸術文化を通じた社会参加がなされる美術館」を目指し、美術館に来たいけれども来られない潜在的来館者層を調べ、ネットワーク形成に取り組んでいる<sup>2)</sup>。

美術館で過ごす人、その過ごし方の多様性について調査を進めながら、見た目ではわかりにくい身体的な特性を持ち、手話をコミュニケーションに用いる耳が聞こえない「ろう者」とつながり、ろう者の監督が制作した映画の上映会とトークセッションを2019年1月に実施した。運営メンバーは石川県立ろう学校の生徒や手話サークルのメンバー、美術館のボランティア等で構成された。見る人・発表する人・見せる人の中に聞こえない人・聞こえにくい人・聞こえる人が混在したこの活動は、結果的に平成28年(2016年)に施行された障害者差別解消法で奨励されている「障害のある人もない人も人格と個性を尊重し合いながら共生する」機会になった。

## 2. インクルーシブシアターの社会背景

人々の多様な在り方を認め合える全員参加型の社会の一翼を、美術館併設の劇場は担えるのだろうか。まずは「インクルーシブ(包摂的)」な「シアター(劇場)」の意味合いについて、社会背景を整理する。

### 2-1. 欧米の社会背景

1990年代末にEUを中心にソーシャルインクルージョン(社会的包摂)という考え方が広まった。これは「すべての人々を孤独や孤立、排除や摩擦から援護し、健康で文化的な生活の実現につなげるよう、社会の構成員として包み支え合う」という理念である。これは1994年に英国ロイヤルカレッジ・オブ・アートの名誉教授ロジャー・コールが命名した「インクルーシブデザイン」の「社会の課題を解決する参加型のデザイン」という概念と密接な関係にある。例えば劇場のアクセシビリティ(参加しやすさ)やユーザビリティ(使いやすさ)を考える時、スロープを設けることで物理的な障害を取り除く「バリアフリー化」を目指すのではなく、ユーザーの思いを語ってもらい、「経験を共にデザインする」ことで物理的な障害を取り除くプロセスを踏むのがインクルーシブデザインである<sup>3)</sup>。

米国では1997年に建築家で車椅子利用者のロン・メイスとノースカロライナ州立大学のセンター・フォー・ユニバーサルデザインの彼のチームが、「ユニバーサルデザイン」という用語を7原則というかたちで発表した<sup>4)</sup>。ユニバーサルデザインは高齢者や障害者の生活環境やサービスへのアクセシビリティを確保することで、法律制定への働きに重点を置いていた<sup>5)</sup>。

### 2-2. 日本の社会背景

近年、日本では障害は人ではなく環境に存在するもの、人と社会の関係性に発生するものという考え方のもと、「障害者」とは障害の特性を持つ個人ではなく、モノや環境が生活の障害となっている人という認識が広がりがつつある<sup>6)</sup>。平成18年(2006年)に「高齢者・障害者等の移動等の円滑化の促進に関する法律(通称:バリアフリー新法)」が施行されたが、平成20年(2008年)には「バリアフリー・ユニバーサルデザイン推進要綱」が制定された。ユニバーサルデザインが加わることにより、物理的な障壁のみならず、社会的、制度的、心理的な全ての障壁に

対処するための、誰にとっても利用しやすい製品や建物、環境をデザインする必要性が示された<sup>7)</sup>。

日本の文化芸術活動における社会的包摂の捉え方を見てみると、平成24年(2012年)施行の「劇場、音楽堂等の活性化に関する法律(通称:劇場法)」の前文に「劇場、音楽堂等は、文化芸術を継承し、創造し、及び発信する場であり、人々が集い、人々に感動と希望をもたらし、人々の創造性を育み、人々が生きる絆を形成するための地域の文化拠点である。また、劇場、音楽堂等は、個人の年齢もしくは性別又は個人を取り巻く社会的状況等にかかわらず、全ての国民が、潤いと誇りを感じることでできる心豊かな生活を実現するための場として機能しなくてはならない」とある。そして「さらに現代社会においては、劇場、音楽堂等は、人々の共感と参加を得ることにより『新しい広場』として、地域のコミュニティの創造と再生を通じて、地域の発展を支える機能も期待されている」と続く<sup>8)</sup>。平成29年(2017年)には文化芸術基本法の改正案が可決され、文化芸術の固有の意義と価値を尊重しつつ、観光、まちづくり、国際交流、福祉、教育、産業その他の各関連分野における施策との有機的連携への配慮が求められることになった。2020年の東京オリンピック・パラリンピックを控え、全国で文化プログラムの実施が求められたことも、文化政策の拡張が起こった一因である。

### 3. 聞こえない・聞こえにくい・聞こえる人と映画上映会

本項では金沢21世紀美術館が主催した映画事業の中で、ろう者と実施したものを紹介する。

2018年3月に美術館スタッフを対象に聴覚障害者のコミュニケーションについて学ぶ勉強会を開催した際、講師のろう者から字幕が付く洋画好きのろう者が多いと聞いた<sup>9)</sup>。聞こえ具合を問わず映画を楽しめれば、ろう者が美術館へ足を運びきっかけになるのではと思い立ち、ろう者が監督・出演・制作した「音楽」とは何かを問う無音映画『LISTEN リッスン』の上映と、共同監督の牧原依里によるトークを手話通訳と音声同時テキスト機能をつけて2019年1月に実施した。

チラシの表紙には「誰にとっても来館しやすい、楽しい美術館はどんな場所?」というテーマを地域のひととともに考え行動する機会であることをメッセージとして掲載し、運営は10の団体からなる21名の有志が担った<sup>2)</sup>。内訳は石川県立ろう学校の生徒2名、金沢市聴覚障害者福祉協会のろう者3名、手話や要約筆記、難聴者と中途失聴者の4つのサークルメンバー、美術館で映画上映や作品鑑賞経験のあるボラン



fig. 1  
金沢21世紀美術館スタッフ勉強会「聴覚障がい者のコミュニケーションについて学ぼう」(2018年3月、会場:金沢21世紀美術館会議室1)  
The museum staff study meeting "Let's learn how to communicate with the hearing impaired" (March 2018 at Conference Room 1, 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa)

| 観覧券の種類 |  |
|--------|--|
| 日時     | 3月27日(木) 午前10時~12時 12,000円<br>3月28日(金) 午後10時~12時 12,000円                 |
| 会場     | 金沢21世紀美術館  |
| 連絡先    | TEL: 076-220-2806<br>FAX: 076-220-2807<br>E-MAIL: event_ka@kanazawa21.jp |
| 備考     | ※観覧券は事前予約が必要です。詳しくはこちらをご覧ください。   |

fig. 2  
映画『LISTEN リッスン』上映会&トークセッションチラシ(表面)  
Leaflet of the screening and talk session of the movie "LISTEN" (surface)

fig. 3  
映画『LISTEN リッスン』上映会&トークセッションチラシ(中面)  
Leaflet of the screening and talk session of the movie "LISTEN" (inside)

ティアとインターンシップ研修生などである。後から知ることだが、ろう者は手話でコミュニケーションを図るが、難聴者や中途失聴者の多くは手話以外の方法を用いるため、普段は一緒に行動する機会があまりないそうである。しかしこの上映会では、それぞれの特性を持つ観客が会場で困らないためのアイデアを出し合い、役割分担などの準備を進めた<sup>fig. 4 \*10</sup>。



fig. 4  
手話スタッフの腕章をつけた案内係  
Guide wearing the armband of "sign-language staff"



fig. 5  
「からだでつたえあう サイレントワールド」  
主催：金沢市聴力障害者福祉協会  
共催：金沢21世紀美術館  
(2019年11月、会場：金沢21世紀美術館 会議室1)  
"Silent World communicating with the body" organized by the Kanazawa Association of the Deaf, supported by 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa (November 2019 at Conference Room 1, 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa)

1日に2回実施した上映会には237名が来場した。アンケートには、出演者たちが手指や顔の表情、そして全身で音楽を視覚的に表す表現の豊かさへのコメントが複数あり、普段ろう者と接する機会が少ない人は手話で会話する会場内の人の多さに驚いていた。一方、聞こえない人は聞こえる人がろう者による作品に関心を寄せて大勢集まったことに驚き喜んでいて、様々な「未知との遭遇」があったことが伝わってきた。加えて、上映会前日から近隣の映画館・シネモンドでフランスのろうコミュニティを描いたドキュメンタリー映画『ヴァンサンへの手紙』が公開された。情報発信を協力することで、異なる視点でろう文化を紹介する2つの映画作品を同時期に鑑賞できる環境が生まれた。

この上映会以後、美術館がろう者と映画を紹介する機会は持っていない。しかしながら、ろう者が美術館で活動した結果、「まちの広場をみんなでつくる」ための公募事業「まるびい Art-Complex」へ金沢市聴力障害者福祉協会が応募し、ろう者が中心となって音のない世界のコミュニケーションをテーマにしたワークショップを年1回実施している<sup>fig. 5 \*11</sup>。他にも協会主催の映画上映会をシアター 21で開催するなど、美術館活用の幅が広がってきている。

#### 4. 日本初のユニバーサルシアター

美術館併設ではないが、東京都北区田端にある「CINEMA Chupki TABATA (シネマ・チュプキ・タバタ。以下、チュプキ)」を先駆的な事例として紹介する。

チュプキは新旧問わず全ての映画を日本語音声ガイドと日本語字幕付きで上映し、車椅子スペースや別室の親子鑑賞室を併せ持つ、座席数20席ほどの小さな映画館である<sup>\*12</sup>。運営は「バリアフリー映画鑑賞推進団体City Lights (シティ・ライツ)」が担っている。シティ・ライツは2001年に平塚千穂子が立ち上げたボランティア団体で、目の不自由な人々が劇場で映画を鑑賞できる環境づくりに取り組んでおり、活動初期から視覚障害者と聴覚者が言葉による映像の解説を音声ガイドとして共同で制作してきた<sup>\*13</sup>。2016年、活動15年目にクラウドファンディングで常設シアターをつくるにあたり、目の不自由な人だけでなく、耳の不自由な人や車椅子利用者、子育て中の人など、映画館へ行くことをためらってしまうような人も安心して映画を楽しめる映画館を創りたいと構想を練った。シティ・ライツとチュプキの代表を務める平塚によれば、チュプキ設立時に特定非営利活動法人ユニバーサルイベント協会の菱山久美と出会い、バリアフリーとユニバーサルの意味合いの違いなどを知ったことも影響して、「ユニバーサルシアター」という言葉を生み出した<sup>\*14</sup>。

音声ガイドや字幕は見えない・聞こえない人へ情報を保障する方法ではあるが、見える・聞こえる人へ新たな映画体験の機会を提供する。チュプキでは音で映画をイメージする視覚障害者のために音響環境を整えた結果、音にこだわる映画ファンを呼び込む強みにもなっている。そして映画を楽しむ環境に障害を感じる人を減らす様々な取り組みをしているからこそ、チュプキでは障害者割引を設けていない<sup>\*15</sup>。多様な人々の映画体験の解決策を見出そうとしている点で、チュプキはインクルーシブなシアターである。

## 5. 見えない・見えにくい・見える人へ音声ガイド付き フィルム映画祭

チュプキとシティ・ライツの協力を得て、金沢21世紀美術館の映画祭でも音声ガイドを導入した。

「まるびい シネマ・パラダイス!」は邦画の名作フィルムを上映する映画祭で、映写・広報・受付などの運営は、地元10代後半から20代半ばの若い世代が担当する。7年目となる2020年度は19名の地元学生が集まり、普段映画館へ行きづらい人にも楽しんでもらう2日間のプログラムを目指した<sup>16</sup>。準備期間中、平塚に講師を依頼してオンラインでチュプキの設立趣旨などの講座と音声ガイド体験を実施した。その過程で、秋に美術館で上映する4作品のうち2作品の音声ガイドをシティ・ライツが制作していることが判明し、導入することを決めた。前述の『LISTEN リッスン』の上映会の時は聞こえない当事者が企画運営側にいたため、事前の予約方法や現場対応などを相談することができた。しかし今回は目の見えないメンバーはいないため、金沢市視覚障害者協会へ相談した結果、チラシの文字情報を点字や拡大墨字、音声データ等に編成したものを会員世帯へ配布することになった。

音声ガイドの専用ラジオの貸し出し方法や視覚障害者との接し方などは、音声ガイド操作と関連企画のために来館した平塚から初日の前日に指導を受けた<sup>19, 6</sup>。本番では視覚障害者3名を含む約40名が2作品を音声ガイド付きで鑑賞した。平塚の関連トーク中、年配の視覚障害者が目が見えていた頃に楽しんだ映画を改めて音声ガイドと共に鑑賞できた喜びと、企画実施への感謝の気持ちを伝えた。その言葉を聞いた若いメンバーたちが得た充実感、音声ガイドの継続や耳の不自由な人向けの字幕、車椅子利用者が鑑賞しやすい環境づくりへのアイデアなど、次年度以降への意欲につながっている。



fig. 6

音声ガイド専用ラジオの取り扱い説明の様子

(2020年11月、会場：金沢21世紀美術館 シアター 21前)

Explaining how to use the audio-guide radio (November 2020 in front of Theater 21 at 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa)

## 6. 見せる人の多様化がもたらすもの

本稿では芸術文化を通じた社会参加の一拠点として美術館併設の劇場を捉え、見る人と表現する人、そして企画を見せる人の多様化が、その場所へ愛着を持つ人を増やし、活動の継続や発展へつながる可能性を示唆した。

展開例として、特定非営利活動法人シアター・アクセシビリティ・ネットワーク (TA-net) では、聴覚障害を持つ当事者が中心となり、舞台における情報保障の普及促進や人材育成、連携の強化と調査研究などに取り組んでいる<sup>17</sup>。理事長を務める廣川麻子が英国で障害を持つ人の演劇活動環境を学んだ経験から、日本でも観劇サポートを広めたいと、聞こえない人と聞こえる人が集まって「みんなで一緒に舞台を楽しもう」を合言葉に2012年に設立した。このような団体が中核をなすことで、聞こえない、あるいは見えないけれども舞台を楽しみたい観客と一般客、公演を多くの人に届けたい主催者や劇場関係者のつながりが生成されている。TA-netのウェブサイトには「アクセシビリティ公演情報サイト」欄があり、閲覧者が必要とするサポートの種類と演目を照合して検索できる<sup>18</sup>。このサービスの存在は、公演内容や劇場環境を充実させても、それを必要とする人に適切な情報が届かなければ利用促進や機会創出に結びつかない課題を明示している。

美術館は展覧会を見る場所であり、関連企画のワークショップなどへ参加すれば自身も表現者になれる。館内に劇場がある場合、展示室とは異なる空間で音楽、演劇、ダンスなどのパフォーマンスアーツに触れることもできる。金沢21世紀美術館のシアター 21で行った2つの事例はいずれも映画事業で、聞こえない、見えない人と映画を楽しむ環境を地域の人たちと作り上げるものだった。今後への課題として、機会の継続と経験の共有が挙げられる。同じ当事者を対象に機会を創出しながら経験を積み重ねていくのか、あるいは対象や方法を少しずつ代えていくのか。前者であれば、聞こえない・聞こえにくい・聞こえる人たちが講師や手話通訳者のサポートを受けながら、美術館やシアター 21の楽しみ方を発見・共有・発信するワークショップを実施する。後者であれば、TA-netのような経験豊富な団体との連携を軸にしながら、パフォーマンスアーツの発表の仕方や楽しみ方を探っていく方法もある。

共生社会の1つのコミュニティとして美術館が機能し、そこにある劇場が包摂的に存在する時、小さな実験の場が生まれ、地域に広場が1つ増えることになるだろう。

註

- \*1 金沢21世紀美術館「美術館のコンセプトについて」  
[https://www.kanazawa21.jp/data\\_list.php?g=11&d=1](https://www.kanazawa21.jp/data_list.php?g=11&d=1)（最終閲覧日：2021年2月5日）
- \*2 金沢21世紀美術館『みんなの美術館 みんなと美術館 金沢21世紀美術館 × 手話 × ろう者 活動のあゆみ』金沢21世紀美術館、2020年、14頁。  
[https://www.kanazawa21.jp/files/AMuseumForAll,andWithAll\\_2019.pdf](https://www.kanazawa21.jp/files/AMuseumForAll,andWithAll_2019.pdf)（最終閲覧日：2021年2月5日）
- \*3 平井康之「インクルーシブデザインとは何か」、ジュリアン・カセム、平井康之、塩瀬隆之、森下静香編著『インクルーシブデザイン 社会の課題を解決する参加型デザイン』学芸出版社、2014年、49-51頁。
- \*4 UDCユニバーサルデザイン・コンソーシアム「1.ユニバーサルデザインの理念」  
<http://www.universal-design.co.jp/aboutus/idea/ada.html>（最終閲覧日：2021年2月5日）  
7原則…原則① 誰にでも公平に利用できる、原則② 使う上で柔軟性に富む、原則③ 簡単に直感的に利用できる、原則④ 必要な情報が簡単に理解できる、原則⑤ 単純なミスが危険につながらない、原則⑥ 身体的な負担が少ない、原則⑦ 接近して使える寸法や空間になっている
- \*5 ジュリアン・カセム「イギリスで生まれたインクルーシブデザイン」ジュリアン・カセム、平井康之、塩瀬隆之、森下静香編著、前掲書、13-15頁。
- \*6 垣内俊哉『バリアバリュー 障害を価値に変える』新潮社、2016年、96-97頁。
- \*7 内閣府「バリアフリー・ユニバーサルデザイン推進要綱」（2008年3月28日）  
<https://www8.cao.go.jp/souki/barrier-free/pdf/youkou.pdf>（最終閲覧日：2021年2月5日）
- \*8 文化庁「劇場、音楽堂等の活性化に関する法律」（平成24年法律第49号）  
[https://www.bunka.go.jp/seisaku/bunka\\_gyosei/shokan\\_horei/geijutsu\\_bunka/gekijo\\_ongakudo/pdf/h24\\_gekijo\\_ongakudo\\_jobun.pdf](https://www.bunka.go.jp/seisaku/bunka_gyosei/shokan_horei/geijutsu_bunka/gekijo_ongakudo/pdf/h24_gekijo_ongakudo_jobun.pdf)（最終閲覧日：2021年2月5日）
- \*9 講師が在籍する金沢市聴力障害者福祉協会のウェブサイト内「最新情報&更新情報」欄には、北陸3県の字幕付き映画上映スケジュールが常時掲載されている。  
<https://www.normanet.ne.jp/~kmimi/index.html>（最終閲覧日：2021年2月5日）
- \*10 詳細は『みんなの美術館 みんなと美術館』、前掲書、14-16頁参照。
- \*11 『みんなの美術館 みんなと美術館』、前掲書、20-21頁。
- \*12 シネマ・チュプキ・タバタ「シアターの特徴」  
<https://chupki.jp.org/gallery>（最終閲覧日2021年2月5日）
- \*13 バリアフリー映画鑑賞推進団体シティ・ライツ「団体概要」  
[http://www.citylights01.org/about\\_us.html](http://www.citylights01.org/about_us.html)（最終閲覧日：2021年2月5日）
- \*14 平塚から筆者へのEメール（2021年1月21日）と筆者から平塚への電話（2021年1月24日）
- \*15 代わりに「ヘルパーパス」という歩行介助者のチケット代免除となるパスポートの無料発行、そして身体的特性ゆえに就職ができない生活困窮者に対して「ブアエイド割引」を適用し、受付で障害者手帳を提示するとチケット代をシニア料金と同じ1,100円にして鑑賞できるようにしている。その他チケット料金等の詳細はチュプキのウェブサイト内「劇場案内」を参照。<https://chupki.jp.org/about>（最終閲覧日：2021年2月7日）
- \*16 金沢21世紀美術館「まるびい シネマ・パラダイス! vol. 7 銀幕に生きたスタアたち」  
[https://www.kanazawa21.jp/data\\_list.php?g=25&d=1936](https://www.kanazawa21.jp/data_list.php?g=25&d=1936)（最終閲覧日：2021年2月5日）
- \*17 NPO法人シアター・アクセシビリティ・ネットワーク（TA-net）「団体情報」  
<http://fields.canpan.info/organization/detail/1709441727#all>（最終閲覧日：2021年2月7日）
- \*18 TA-net「アクセシビリティ公演情報サイト」  
<https://ta-net.org/event/>（最終閲覧日：2021年2月7日）

---

吉備久美子（きびくみこ）

金沢21世紀美術館エデュケーター。英国エセックス大学大学院修了。2003年金沢21世紀美術館建設事務局へ入局し、2004年より現職。金沢市内で学ぶ小中学生約4万人を開館記念展へ招待する学校連携事業を経て、2006年からは小学4年生を毎年招待する「ミュージアム・クルーズ」を担当。2018年に「誰にとっても来館しやすい、楽しい美術館はどんな場所？」をテーマに掲げ、ろう者と共に作品鑑賞会や映画上映会などを実施する一方、地域の人が美術館の広場へ集い、独創性に富む活動を展開する公募事業なども担当している。

# Making an inclusive theater in the museum

## —forming a community for diverse people by a variety of people

KIBI Kumiko

### 1. Foreword

This essay is about the significance of making a museum inclusive of a theater. Referring to the movie project sponsored and implemented by 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa located in Kanazawa city, Ishikawa Prefecture, I would like to grasp the importance and issues of generating diversification of viewers (audience), presenters (those who express) and those who show (plan and/or administrate) by having a comprehensive theater at the local museum.

21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa was established in October 2004 in order to “generate new culture and revitalize the community in Kanazawa.”<sup>1</sup> I was appointed to be a person responsible for educational dissemination one year before the museum opened, and I was involved in cooperative activities with citizens and various organizations so that the museum would be open as “a museum which functions in the community and is participatory with citizens.” Since 2018, from the viewpoint of “social inclusion,” the museum aimed to be a place where “diversity is respected by many citizens, and participation in the society is realized through art and culture.” We researched groups of potential visitors who want to visit the museum but are unable to do so for some reason and we have been working on building a network.<sup>2</sup>

We carried out research on people who spend time at the museum and their multiple ways of spending time there. We contacted people who are unable to hear and communicate in sign language, and we screened a movie directed by two deaf directors and held a talk session in January 2019. The administration staff consisted of students at the Ishikawa Prefectural School for the Deaf, members of sign language circle, volunteers at the museum, etc. This activity in which viewers, presenters and implementers consist of a mixture of people who are deaf, hard of hearing and those with normal hearing provided an opportunity as a result of “coexistence of persons with and without disabilities while respecting each other’s individuality,” encouraged by Act for Eliminating Discrimination against Persons with Disabilities enforced in 2016.

### 2. Social Background of Inclusive Theater

Can a theater of the inclusive museum bear a burden of contributing to all-participating society in which diversified ways of being are observed? First let me clarify the social background of the meaning of “inclusive” and “theater.”

#### 2-1. the Western Social Background

The idea of social inclusion spread mainly in EU in the end of the 1990s. The principle is to “protect all people from solitude, isolation, exclusion and friction, and include and support them as members of society for healthy and cultural life.” This idea is deeply involved in the concept of “participation-format design that solves social issues” in “inclusive design” named by Roger Coleman, Professor Emeritus of the Royal College of Art, U.K. in 1994. When considering accessibility and useability at the theater, for example, making it “barrier-free” by setting up a slope and physically eliminating barriers is not the purpose. Instead, in inclusive design, users are encouraged to speak up their opinions and people go through the process of eliminating physical barriers by “designing experience together.”<sup>3</sup>

In the U.S. in 1997, architect and wheelchair user Ronald Mace and his team at Center for Universal Design at North Carolina State University presented seven principles of “universal design.”<sup>4</sup> The universal design focused on working on legislation for the aged and disabled to secure their living environment and accessibility of the services.<sup>5</sup>

#### 2-2. Social Background in Japan

In recent years in Japan, it is believed that disabilities exist in the environment, not in an individual, and they are involved in the relationship between people and society.<sup>6</sup> Based on that idea, the following perception is spreading: “the disabled” are not individuals characterized by disabilities, but those who are handicapped in their lives due to things and the environment. In 2006, the Law for Promoting Easy Mobility and Accessibility for the Aged and Disabled (Barrier-free Law) was enforced. In 2008, the Outline for the Promotion of Barrier-free and Universal Design was enacted. With the addition of universal design, all kinds of barriers, not only physical obstacles but also social systematic and psychological barriers needed to be lifted and the need

to design products, architecture and the environment that are easily used by everyone was pointed out.<sup>77</sup>

Let us look at how social inclusion is understood in cultural and artistic activities in Japan. Introduction to the Act on the Vitalization of Theaters and Halls (known as the Theater Law) enforced in 2012 states that theaters and halls are regional cultural bases where culture and arts are succeeded, created and disseminated. People who gather there are touched and given hope. They nurture people's creativity and form ties that people live with. Theaters and halls should function as a place where all the people can realize life with richness in mind, feeling comfortable and proud regardless of age, gender or social situations surrounding them. It goes on to say that in the contemporary society, theaters and halls become "new town square" by getting people's empathy and participation, and are expected to support the local development through creation and revitalization of local community.<sup>78</sup> In 2017, Basic Act on Culture and the Arts was revised, and the revision respects the intrinsic meaning and value of culture and arts, while extending application of the Basic Act to relevant cultural fields and the arts to include tourism, town development, international exchange, social welfare, education and industry. Consideration is needed to organic cooperation with policies in those areas. One of the reasons of the expansion of cultural policies is that the implementation of cultural programs was promoted nationwide with the Tokyo Olympic and Paralympic Games coming up in 2020.

### 3. Film screening with those who are deaf, hard of hearing, and with normal hearing

Introduced in this section are film-related activities organized by 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa, specifically conducted for deaf people.

When the museum staff had a study meeting to learn about communication with hearing impaired people in March 2018, a deaf instructor told us that there were a lot of deaf people who wanted to watch foreign films with subtitles.<sup>79</sup> If people, whether they can hear or not, can enjoy a movie, it would provide deaf people with the opportunity to visit an art museum. We screened the silent movie *LISTEN*, directed, performed and produced by deaf people to question what music was, and organized a talk session with MAKIHARA Eri, the film's co-director, accompanied by sign language interpreter and with simultaneous speech-to-text translation system in January 2019.

A message written on the flyer read that it was an opportunity

to think and act with local people about the theme: "what kind of place is a fun museum where anyone can come to visit." The event was administered by 21 volunteers from 10 organizations.<sup>80,81</sup> They include 2 students from the Ishikawa Prefectural School for the Deaf, 3 deaf people from Kanazawa Association of the Deaf, members of 4 circles—sign language, precis writing, those hard of hearing and post-lingual deaf, volunteers who had the experience of film screening and watching a movie at the museum, and an internship trainee. I learned later that while deaf people communicate with sign language, people who are hard of hearing and post-lingual deaf communicate in ways other than sign language, so they rarely do activities together. At this screening event, we collected ideas so that viewers with different needs would not have trouble at the site, and we assigned roles to each other beforehand.<sup>82,83</sup>

A total of 237 people came for screenings held twice a day. In the questionnaires, multiple people commented about rich expressions of the performers who visually expressed music with their whole body including their hands, fingers and facial expressions. People who usually have few opportunities to interact with deaf people were surprised with many people communicating in sign language at the venue. On the other hand, deaf people were surprised and delighted to see so many people with normal hearing gathered and showed interest in the work by deaf people. They conveyed that there were a variety of encounters with the unknown. In addition, documentary film *I'll Come to You with Deaf Eyes*, which depicted the deaf community in France, started to be shown at Ciné-monde, movie theater in the neighborhood a day before the screening event. Through our cooperation in disseminating information, we have created the environment in which we can appreciate seeing two films that introduce deaf culture from different viewpoints.

After this screening event, the museum has been unable to provide an opportunity to introduce films with deaf people. However, in view of the activity conducted by deaf people at the museum, Kanazawa Association of the Deaf sent application to the museum's open call project "Marubi Art-Complex," which is "to give citizens a role in creating a town square," and deaf people now play a central part in holding a workshop once a year with the theme of communication in soundless world.<sup>84,85</sup> In addition, film screenings are held at Theater 21 by the Association, and the range of use of the museum has been expanded.



#### 4. The First Universal Theater in Japan

Although it is not inclusive of a museum, CINEMA Chupki TABATA located in Tabata, Kita-ku in Tokyo is a pioneering example that I would like to introduce.

At Chupki, all the movies, new or old, are shown with Japanese audio guide and Japanese subtitles, and the theater has space for wheelchairs and a parent-child viewing room. It is a small movie theater with about 20 seats.<sup>12</sup> It is operated by City Lights, an organization for promoting barrier-free film screening. City Lights is a volunteer organization established by HIRATSUKA Chihoko in 2001 and has been working on creating the environment for the visually impaired to enjoy movies in theater. From the beginning of their activities, both visually impaired and sighted people have cooperated to produce video commentaries as audio guide.<sup>13</sup> When the organization planned to build a permanent theater through crowdfunding in 2016, fifteen years since the start of the activities, they wanted to make a movie theater where anyone who hesitates to go to movies, not only the visually impaired but also those who are hard of hearing, wheelchair users, and those who are raising small children, etc. can comfortably enjoy movies. According to Hiratsuka, who represents City Lights and Chupki, meeting with HISHIYAMA Kumi of non-profit organization Universal Event Association at the time of Chupki's establishment and getting to know the difference between "barrier-free" and "universal" inspired her to create the words "universal theater."<sup>14</sup>

Audio guidance and subtitles are means to guarantee information for the blind and the deaf, and at the same time, they provide the opportunity for a new movie experience to those who can see and hear. At Chupki, since it has arranged the acoustic environment for visually impaired people who had to imagine a movie through sound, it also attracted movie fans who are particular about sound. They are making various efforts to reduce people who feel disabilities when enjoying a movie, and that is why disability discount is not provided.<sup>15</sup> Chupki is an inclusive theater in a sense that it is trying to find the solution to various people's movie experiences.

#### 5. Film festival with audio guide for those who are blind, dim-sighted and sighted

At the film festival of 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa, we introduced audio guidance with the cooperation of Chupki and City Lights.

Marubi Cinema Paradise! is a film festival that screens Japanese premier movies, and the administration including screening, public relations and reception are managed by the local younger generation in their late teens through mid-twenties. In 2020, its 7th year, 19 local students gathered and planned a two-day program for people who usually find it hard to go to see a movie<sup>16</sup>. During the preparation period, they held an online lecture by Hiratsuka talking about the purpose of the establishment of Chupki and conducted audio-guide experience. In the process, they learned that the audio guidance for two films out of the four scheduled to be shown at the museum in autumn were already made by City Lights and they decided to use them. When the afore-mentioned *LISTEN* was shown, as there were deaf people on the planning and management side, we could consult them about how to make a reservation in advance and on-site support. This time, however, as there was no one visually handicapped on the administration side, we consulted Kanazawa City Association of Visually Handicapped and decided to distribute things that included flyer information in braille, big characters in Chinese ink and audio data to all member households.

We learned about how to rent radios exclusive for audio guidance and how to communicate with visually handicapped people from Hiratsuka who visited the museum to help the operation of audio guidance and related projects the day before the first screening.<sup>fig. 6</sup> In the production, about forty people including three visually handicapped enjoyed the two films with the help of audio guidance. When Hiratsuka was giving a talk, a visually impaired elderly person talked about the joy of being able to rejoice, with audio guidance, the film that he had seen when he was still able to see, and expressed his gratitude for that program. Such a sense of fulfillment that the young members got from hearing such appreciative words leads to their motivation for the next year and beyond to provide audio guidance, subtitles for deaf people and create the environment accessible to wheelchair users.

## 6. What the diversification of administrators brings

This essay views a theater inclusive of a museum as a base for social participation through art and culture, and implies the possibility that the diversity in viewers, those who express and those who show the projects can lead to increase the number of people who love the place and continuously develop such activities.

An example of such developments is specified non-profit organization Theatre Accessibility Network (TA-net), which is mainly run by hearing impaired people to spread and promote guaranteeing information accessibility for the disabled, human resource development, strengthening cooperation, and research.<sup>\*17</sup> The experience of HIROKAWA Asako, the president of TA-net, who learned about the theatrical activity environment of the disabled in the U.K., motivated her to expand support for the disabled to see theater performances, and she established TA-net in 2012 with the words of “let’s enjoy the stage together” for both the hearing impaired and those with normal hearing. With such an organization in the core, networking is built among the audience who are hearing and/or visually impaired but still want to enjoy the theater performance, general audience, sponsors and theater officials who want to show the performance to many people. Provided on the website of TA-net is a column of “information site of accessibility-provided performances,” and types of support the viewer needs and contents of performances are available.<sup>\*18</sup> The fact that this service exists expresses clearly that although the contents of performances and the theatrical environment are enhanced, unless such useful information reaches those who need it, they would not lead to promote utilization or create opportunities.

The museum is where we can appreciate exhibitions, and if the viewer participates in related workshops, they themselves can become expressers. If there is a theater in the venue, people can get in touch with performing arts and enjoy music, play and dance in a space different from the exhibition room. Two examples that 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa conducted at its Theater 21 were both film projects to create the environment with local people for hearing or visually impaired people to enjoy films. The issues for the future include the continuation of such opportunities and sharing of experiences—whether we continue to accumulate experiences while creating opportunities for the same people involved or we will change the target and methods gradually. In the former case, we will hold workshops where those who are deaf, hard of hearing and with

normal hearing will discover, share and disseminate ways to enjoy the museum and Theater 21 while receiving support from lecturers and sign language interpreters. If the latter is the case, we could explore ways to present and enjoy performing arts while maintaining cooperation with experienced organizations such as TA-net.

When the museum functions as a community in coexisting society and the theater inside it works inclusively, a small experimental place is born and another square will be added in the region.

(translated by NISHIZAWA Miki)

Notes:

- \*1 "the concept of the museum," 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa [https://www.kanazawa21.jp/data\\_list.php?g=11&d=1](https://www.kanazawa21.jp/data_list.php?g=11&d=1) (last viewed February 5, 2021)
- \*2 "A Museum For All, and With All, 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa x sign language x the deaf, a record of activities," 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa, 2020. [https://www.kanazawa21.jp/files/AMuseumForAll,andWithAll\\_2019.pdf](https://www.kanazawa21.jp/files/AMuseumForAll,andWithAll_2019.pdf) (last viewed February 5, 2021)
- \*3 Yasuyuki Hirai. *Inkursibu dezain towa nanika* [What is inclusive design] in [What is Inclusive Design, participation-style design that solves social issues], eds. Julia Cassim, Yasuyuki Hirai, Takayuki Shiose and Shizuka Morishita, (Tokyo: Gakugei Shuppan-sha, 2014), pp. 49–51.
- \*4 UDC Universal Design Consortium, "1. Principle of Universal Design," <http://www.universal-design.co.jp/aboutus/idea/ada.html> (last viewed February 5, 2021) Seven Principles: 1) Equitable use, 2) Flexibility in Use, 3) Simple and Intuitive Use, 4) Perceptible Information, 5) Tolerance for Error, 6) Low Physical Effort, 7) Size and Space for Approach and Use. <http://universaldesign.ie/What-is-Universal-Design/The-7-Principles/>
- \*5 Julia Cassim. *Igirisu de umareta inkurusibu dezain* [Inclusive design born in the U.K.] in [What is Inclusive Design, participation-style design that solves social issues], pp. 13–15.
- \*6 Toshiya Kakiuchi. *Baria Baryu, shogai wo kachi ni kaeru* [Barrier Value, Transforming barriers into value], (Tokyo: Shincho-sha, 2016), pp. 96–97.
- \*7 Japanese Cabinet Office, "Outline of promotion of barrier-free measures based on the concept of universal design" <https://www8.cao.go.jp/shougai/english/annualreport/2018/pdf/c5.pdf> (last viewed February 5, 2021)
- \*8 Agency for Cultural Affairs, Government of Japan. *Gekijō, Ongakudō tō no Kasseika ni kansuru Hōritsu* (The Act on the Vitalization of Theaters and Halls) (2012, law item 49) [https://www.bunka.go.jp/seisaku/bunka\\_gyosei/shokan\\_horei/geijutsu\\_bunka/geki-jo\\_ongakudo/pdf/h24\\_gekijo\\_ongakudo\\_jobun.pdf](https://www.bunka.go.jp/seisaku/bunka_gyosei/shokan_horei/geijutsu_bunka/geki-jo_ongakudo/pdf/h24_gekijo_ongakudo_jobun.pdf) (last viewed on February 5, 2021)
- \*9 Listed on the website of the Kanazawa Association of the Deaf, to which this instructor belongs, is the latest and renewed information of the screening schedule of films with subtitles in the three prefectures of the Hokuriku region. <https://www.normanet.ne.jp/~kmimi/index.html> (last viewed on February 5, 2021)
- \*10 For details, refer to "A Museum For All, and With All," pp. 14–16.
- \*11 "A Museum For All, and With All," pp. 20–21.
- \*12 CINEMA Chupki TABATA, "Characteristics of the theater" on its website. <https://chupki.jp/gallery> (last viewed on February 5, 2021)
- \*13 City Lights, organization for promoting barrier-free film screening, "Organization Outline" on its website. [http://www.citylights01.org/about\\_us.html](http://www.citylights01.org/about_us.html) (last viewed on February 5, 2021)
- \*14 Hiratsuka's e-mail to the writer (January 21, 2021) and the writer's phone call to Hiratsuka (January 24, 2021).
- \*15 Instead, Chupki issues a free passport called "Helper Pass" to caregivers who assist walking so that they can view films for free. And for those who are not employed because of their physical handicaps, "Poor Aid Discount" is provided so that they can see a film for ¥1,100, the same price for senior citizens, if they show a disability passbook at the reception. For details of the ticket prices, please refer to the "Theater Guide" on Chupki's website. <https://chupki.jp/about> (last viewed February 7, 2021)
- \*16 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa, "Marubi Cinema Paradise! vol. 7, Stars on Silver Screen" [https://www.kanazawa21.jp/data\\_list.php?g=25&d=1936](https://www.kanazawa21.jp/data_list.php?g=25&d=1936) (last accessed February 5, 2021)
- \*17 Information on organizations, NPO Theatre Accessibility Network (TA-net) homepage <http://fields.canpan.info/organization/detail/1709441727#all> (last accessed February 7, 2021)
- \*18 Information on accessibility-provided performances on the TA-net homepage <https://ta-net.org/event/> (last accessed February 7, 2021)

---

## KIBI Kumiko

Educator at 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa. Completed the post-graduate program at University of Essex, U.K. Joined the Office for 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa Construction in 2003. Became the museum educator in 2004. She was involved in the school tie-up program in which about 40,000 elementary and junior high school students were invited to the museum opening exhibition. Since 2006, she has been in charge of the Museum Cruise program in which fourth graders are invited to the museum every year. In 2018, with the theme of "What kind of place is a fun museum that is easy for anyone to visit," she was involved in holding art appreciation gatherings and film screenings with deaf people. At the same time, she works for open call programs in which local people gather at the museum square and participate in creative activities.

金沢21世紀美術館維持会員（2022年3月現在）

SANAA事務所、米沢電気工事株式会社、ナカダ株式会社、金沢市農業協同組合、株式会社福光屋、ヨシダ宣伝株式会社、金沢信用金庫、株式会社総合園芸、西日本電信電話株式会社金沢支店、株式会社ヤギコーポレーション、株式会社北國銀行、一般社団法人金沢建設業協会、ニッコー株式会社、医療法人社団 健真会 耳鼻咽喉科安田医院株式会社メープルハウス、株式会社マイブックサービス、公益財団法人金沢勤労者福祉サービスセンター、株式会社浦建築研究所、金沢中央農業協同組合、株式会社グランゼーラ、まつだ小児科クリニック、公益財団法人高岡市勤労者福祉サービスセンター、アルスコンサルタンツ株式会社、しま矯正歯科、協同組合金沢問屋センター、一般社団法人MuU、三谷産業株式会社、スーパーファクトリー、株式会社エイブルコンピュータ、株式会社中島商店、株式会社橋本確文堂、ヨシダ印刷株式会社、株式会社北都組、金沢市一般廃棄物事業協同組合、金沢商工会議所、株式会社竹中工務店北陸営業所、一般社団法人石川県鉄工機電協会、大村印刷株式会社、石川県勤労者文化協会、前田印刷株式会社、株式会社うつのみや、公益社団法人金沢市医師会、連合石川かなざわ地域協議会、株式会社金沢環境サービス公社、株式会社日本海コンサルタンツ、株式会社アイ・オー・データ機器、石川県中小企業団体中央会、能登印刷株式会社、株式会社金沢舞台、北陸名鉄開発株式会社、高桑美術印刷株式会社、株式会社浅田屋、北菱電機株式会社、株式会社四緑園、株式会社橋本清文堂、カナカン株式会社、株式会社かゆう堂、株式会社バルデザイングループ、石川県ビルメンテナンス協同組合、横浜エレベータ株式会社、株式会社ほくつう、株式会社グッドフェローズ、日本海警備保障株式会社、株式会社金沢商業活性化センター、株式会社加賀麩不室屋、ペにや無何有、日本ケンブリッジフィルター株式会社、日機装株式会社、横河電機株式会社金沢事業所、有限会社芙蓉クリーニングサービス、株式会社インプレス美術事業部、株式会社甘納豆かわむら、ArtShop 月映、株式会社アドバンス社、金沢ターミナル開発株式会社、株式会社計画情報研究所、株式会社ビー・エム北陸、一般社団法人石川県繊維協会、株式会社 大和、アムズ株式会社、株式会社 あまつば、ヨシダ道路企業株式会社、株式会社金太、イワタニセントラル北陸株式会社、末広フーズ株式会社、北陸スカイテック株式会社、辻商事株式会社、森平舞台機構株式会社アズビ、ル株式会社、株式会社五井建築研究所、金沢セメント商事株式会社、ホクモウ株式会社、医療法人社団映寿会、合同会社 鮎 みつ川、株式会社山田写真製版所、株式会社ユニークポジション、株式会社鍛冶商店、株式会社東急ハンズ金沢店、坪田 聡、林橋舎アップルカンパニー、アイバプリッシング株式会社、株式会社ホクスイ、株式会社コネル金沢

**Я** [dʌr] アール

金沢21世紀美術館 研究紀要

A journal on contemporary art and culture

21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa

第9号 2022年

issue 09 / 2022

著者：葎屋美香、黒澤浩美、西高辻信宏、マイケル・コンフォート、  
横山由季子、立花由美子、吉備久美子  
翻訳：クリストファー・スティーン・グンス、パメラ三木、横山文子、  
ベンジャー桂、西沢三紀、小川紀久子、中野勉

編集：山下樹里、横山由季子、石黒礼子（金沢21世紀美術館）、  
立花由美子  
校閲：岩田高明  
デザイン：南塚也、岸本倫子  
印刷：能登印刷株式会社

発行：金沢21世紀美術館  
石川県金沢市広坂1-2-1  
tel. 076-220-2800 fax. 076-220-2802  
http://www.kanazawa21.jp  
発行日：2022年3月31日

Authors: KURAYA Mika, KUROSAWA Hiromi, NISHITAKATSUJI Nobuhiro,  
Michael Contorti, YOKOYAMA Yukiko, TACHIBANA Yumiko, KIBI Kumiko  
Translators: Christopher STEVENS, Pamela MIKI, YOKOYAMA Fumiko, BENERG Kei,  
NISHIZAWA Miki, OGAWA Kikuko, NAKANO Tsutomu

Editors: YAMASHITA Juri, YOKOYAMA Yukiko, ISHIGURO Reiko (21st Century Museum  
of Contemporary Art, Kanazawa), TACHIBANA Yumiko  
Proofreading: IWATA Takaaki  
Design: MINAMI Takuya, KISHIMOTO Rinko  
Printed by Noto Printing Corporation.

Published by 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa  
1-2-1, Hirosaka, Kanazawa, Ishikawa 920-8509 Japan  
Tel. +81 (0)76-220-2800 Fax. +81 (0)76-220-2802 http://www.kanazawa21.jp/

Published on 31 March, 2022

©2022 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa  
All copyrights of articles belong to each author and speaker.  
All Rights Reserved.

ISBN: 978-4-903205-95-3