



issue 10/2023

## はじめに

金沢21世紀美術館の研究紀要は、美術館事業の1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『A(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、否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、「美術館とサスティナビリティ」です。当館は2024年に開館20周年という節目を迎えます。「サスティナビリティ(持続可能性)」がすでに重要なコンセプトであった開館時の情勢と比べても、その重要性はますます増しています。なぜならば、現代は人間の営為があまりに肥大化し、気候変動による環境変化や情報テクノロジーの急速な発達によって生じる心理的混乱が私たちの社会や生活に大きな影響を与える新しい危機の時代を迎えているからです。グローバル・パンデミックによって一変してしまった21世紀の次の段階を見据えるにあたって、美術館は改めてその意義が問われ、サスティナブルな未来のため、理論と実践の双方による取り組みと努力が必要となっています。そのような状況の中で、昨年ICOM(国際博物館会議)のプラハ大会にて、ミュージアムの定義がおよそ半世紀ぶりに大きく改正され、博物館の役割として「持続可能性」が明記されました。しかしながら、国外では、文化機関による持続可能性に向けた具体的な実践についてのリサーチが散見されるのに比べ、国内では「サスティナビリティ」が議論の俎上に載せられることはまだまだ少ないと考えられます。本特集では、まだまだ見通しの不明瞭なこの領域において、未来を予測しようと試みるよりも、現在の地点からサスティナビリティの国内外の事例を考察することを主眼にしています。美術館において持続可能性とはどのように解釈・実践できるか、様々な可能性を検証し、外部寄稿者も含め、美術館の外側からの視点を取り入れつつ、本領域のさらなる研究が促進される契機となることを目指しています。

フォーラムでは、当館学芸員の研究論文を3本ご紹介いたします。1本目は数々の災害において文化財レスキュー活動の現場に立ち会ってきた著者による、ミュージアム被災と文化財レスキューについての報告論文を、2本目は、2003年に当館に収蔵されたマイケル・ロウの金工作品《蓋付容器「オーナメントの条件 No.28」》について、作家自身による作品コンセプトの新規訳出を加え、解題・考察します。3本目は当館所蔵の陳維(チェン・ウェイ)の作品を手綱にし、彼の2010年代前半から現在までの表現とその転向を分析し、論じています。いずれも文化財やコレクションについての論文となりますが、特集テーマの観点からいえば、人類や地球の存続が危ぶまれ、美術館の存続やコレクション形成の継続が問われるなか、コレクションや作品保全といった美術館の役割によって持続可能な未来へと育まれる過程の検証も今後必要となるでしょう。

最後に、本号ではこれまでの印刷部数を見直し、デジタルでの閲覧を主軸としています。また印刷版においては森林認証制度であるFSC認証の用紙へと変更し、微力ながら持続可能性に向かってどのように取り組めるかを考慮して、刊行されています。本誌の刊行に際して、特集テーマの趣旨をご理解いただき、貴重な資料や情報の提供等、当館の調査研究活動に多大なるご支援、ご指導賜りました皆さまに心より感謝申し上げます。

2023年3月  
金沢21世紀美術館

## Introduction

The research bulletin of the 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa is a medium for publishing the results of the research that is one of the tasks of the museum. The title of this journal, *Я*, is a mirror reflection of the verb “are” (R), which indicates the state of the plural subject “we,” with left and right reversed. The “we” reflected in the mirror is constantly surrounded by reflections of the “outside” of ourselves, whether we like it or not, and this outside reflected in the mirror transforms itself in response to our movements. As a mirror, this magazine seeks to function as a site that reflects such a heterogeneous mixture of various aspects.

The theme of this special issue is “Museums and Sustainability.” Our museum will celebrate its 20th anniversary in 2024. The issue of sustainability has become even more important than it was at the time of the museum’s opening, when it was already a key concept. This is because we are now entering a new era of crisis, in which the scale of human activity has become so hypertrophied that the psychological turmoil brought about by environmental shifts due to climate change and the rapid development of information technology exert a profound impact on our society and our lives. As we look ahead to the next phase of the 21st century, which has been transformed by the global pandemic, the significance of museums is once again being questioned, and efforts and initiatives at both a theoretical and practical level are needed to ensure a sustainable future. Last year, at ICOM (International Council of Museums) Prague, the definition of “museum” was revised for the first time in half a century, with a clear mention of “sustainability” as one of the roles of the museum. However, while there has been much research outside of Japan by cultural institutions on specific practices aimed at sustainability, this has not yet been discussed as an issue in Japan. Rather than attempting to predict the future of this as-yet uncertain field, this special issue focuses on examining domestic and international examples of sustainability at this current point in time. We examine various possibilities regarding how the idea of sustainability can be interpreted and practiced in museums, and hope to provide an opportunity to promote further research in this area, while incorporating perspectives from outside the museum, including those of external contributors.

The Forum features three research papers by the museum’s curators. The first is a report on museum damage and the rescue of cultural property by an author who has witnessed rescue operations in the aftermath of numerous disasters. The second is a discussion of Michael ROWE’s metalwork *Lidded Container “Conditions for Ornament No.28,”* which was acquired by the museum in 2003, with a new translation of the artist’s concept. The third piece takes up the subject of the works by CHEN Wei, an artists whose works are in the museum’s collection, analyzing and discussing his practice and its shifts from the early 2010s to the present. While all of these essays are about cultural properties and art collections, from the perspective of the theme of this special issue, as the survival of humanity and the Earth is at stake and the continued survival of museums and collection formation is questioned, it will be necessary to examine the process of nurturing a sustainable future through the role of museums, in terms of collecting and preserving works of art.

Lastly, this issue of the journal has been revised in terms of the number of copies printed, and is now primarily available in a digital format. In addition, the print edition has been changed to paper certified by the Forest Stewardship Council (FSC), a forest certification scheme, and has been published in consideration of how we can work toward sustainability, even if in a small way. We would like to express our sincere gratitude to all those who have understood the purpose of the special theme, and have provided valuable materials and information, as well as precious support and guidance for our research and study activities in publishing this journal.



issue 10/2023

## 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=美術館とサステナビリティ Special Issue: Museums and Sustainability

- 006 特集よせて  
黒沢聖覇  
From the Editor  
KUROSAWA Seiha
- 010 ミュージアムとサステナビリティ：何のための持続可能性か  
太下義之  
Museums and Sustainability: What is this Potential for  
Sustainability for?  
OSHITA Yoshiyuki
- 022 キュレーター崔尙浩氏インタビュー  
釜山現代美術館「サステナブル・ミュージアム：  
芸術と環境」展での試み  
インタビュー：杭亦舒、黒沢聖覇  
An Interview with Curator CHOI Sangho on the Exhibition  
*Sustainable Museum: Art and Environment* at the  
Museum of Contemporary Art Busan  
Interviewer: HANG Yishu, KUROSAWA Seiha
- 033 持続可能な美術館のマニフェスト  
崔尙浩  
Manifesto of a Sustainable Museum  
CHOI Sangho
- 039 E-WERK Luckenwalde  
インタビュー：黒澤浩美 文：坂口千秋  
E-WERK Luckenwalde  
Interviewer: KUROSAWA Hiromi  
Text by SAKAGUCHI Chiaki
- 052 複数的な未来に向けた唯一無比のミュージアム  
ルイス・アルベルト・オリヴェイラ  
A Singular Museum in Search of a Plural Future  
Luiz Alberto OLIVEIRA

---

### フォーラム Forum

- 064 災害による美術品被害または美術館被害とその対応  
相澤邦彦  
Damage to Artworks or Museums Caused by Disasters,  
and Responses to It  
AIZAWA Kunihiko
- 076 コレクション作品《蓋付容器「オーナメントの条件 No.28」》の  
解題  
立松由美子  
Commentary on *Lidded Container*  
“*Conditions for Ornament no.28,*” in the Museum Collection  
TATEMATSU Yumiko
- 087 記憶の海に漂う船—金沢21世紀美術館所蔵陳維（チェン・ウェイ）  
の作品について  
杭亦舒  
A Ship Afloat on the Sea of Memory: On the Works of  
CHEN Wei in the Collection of the 21st Century Museum of  
Contemporary Art, Kanazawa  
HANG Yishu

表紙：  
金沢21世紀美術館外観  
撮影：渡邊修

Cover image:  
The exterior of 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa  
Photo: WATANABE Osamu  
Courtesy: 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa

特集=美術館とサステナビリティ  
Special Issue: Museums and Sustainability

美術館は長年にわたり、持続可能性（サステナビリティ）に向け、環境負荷を減らすためにどのような行動をとるのか、という問いと向き合ってきたことは言うまでもない。多くの美術館が環境問題に取り組む責任について自覚的であり、文化機関という立場を活用し、あらゆるところでうたわれるように、持続可能な実践を推進する必要があることを認識している。直接的な議論に向かう方法としては、エネルギー使用の削減、水の節約、廃棄物の削減、持続可能な材料の調達など、サステナブルな実践を運営に取り入れることが挙げられるが、その実践には制度的困難もともなう。また、気候変動がコレクションに与える影響や、リスク軽減のための行動の必要性についても議論されてきている。そうしたなか、2021年には、国際美術館会議（CIMAM）が「美術館の実践における環境維持に関するツールキット」を発表。このツールキットは「サステナビリティ・アクションプラン」を含む6つの部分によって構成されており、美術館や関連プロジェクトによる様々な具体的事例、ガイドやツールなどをまとめている<sup>1</sup>。加えて、2022年、ICOM（国際博物館会議）はプラハ大会で、博物館の新定義を採択した。2007年のウィーン大会での改正を最後に、2019年の京都大会での改正が期待されながらも、協議時間の不足を理由に持ち越しになっていたが、ようやくの新定義となった。新定義は以下の通りである。

博物館は、有形及び無形の遺産を研究、収集、保存、解釈、展示する、社会のための非営利の常設機関である。博物館は一般に公開され、誰もが利用でき、包摂的であって、多様性と持続可能性を育む。倫理的かつ専門性をもってコミュニケーションを図り、コミュニティの参加とともに博物館は活動し、教育、楽しみ、省察と知識共有のための様々な経験を提供する<sup>2</sup>

この新定義では、今日の博物館の役割の変化に沿って、特に「包摂的（inclusive）」、「多様性（diversity）」、「持続可能性（sustainability）」といったキーワードが追加されている。この改正とおおよそときを同じくして2022年は、環境保護活動家や団体によって、ゴッホやモネ、ウォーホルに至る数々の名作に、トマトスープ缶や小麦粉などを投げつけ攻撃することで、各国政府の化石燃料を扱うプロジェクトの中止などを求める抗議活動が多発した。こうした過激な抗議に対して、2022年11月11日のICOMの声明では、「コレクションの安全性に関する博物館の懸念と、地球上の生命を脅かす環境破壊に直面している気候変動活動家の懸念の両方を認め、共有したいと考えている」<sup>3</sup>と表明されており、博物館の定義の改正とあわせて、持続可能性に向けたミュージアムの応答の必要性とその緊急性は加速度的に増している。

本特集「美術館とサステナビリティ」では、昨今の持続可能性への関心の高まりやパンデミックによる社会的状況の決定的変化を受けて、国内ではまだまだ文化機関とサステナビリティの関連を問う具体的研究が少ないこの領域において、現在地点からミュージアムにおける「サステナビリティ」とはどのように検証できるかを問うため、断片的であることを承知の上で、文化政策や美術館の内外での取り組みについての現場からの声も含め、批評的な視座をもった論考やインタビューを紹介している。

文化政策研究者で同志社大学経済学部教授の太下義之は、博物館の持続可能性について、文化政策的な観点から「ミュージアムの終活」について論じてきた。今回の特集テーマと、ICOMによる博物館新定義において「持続可能性」が記述された経緯を踏まえつつ、「指定管理者と独立行政法人の課題」について論じている。国内の現在の収益構造やサステナビリティの受容史、SDGsの目標設定への批評的な観点を含め複数の提言がなされており、本特集の前提となる博物館とサステナビリティをめぐる状況や背景が整理されている。かねてより美術館は、展示や公開プログラムに持続可能性を取り入れる方法を模索してきているが、その範疇には、展示デザインに持続可能な素材を使用すること、展示で環境問題を強調すること、環境問題に関する教育やアウトリーチプログラムを提供することといった実践的要素が含まれている。このような観点において、美術館の裏側ともいえるバックヤードを直接的に公開し、美術館の展覧会を巡る環境問題と持続可能性を問う実験的な展覧会「サステナブル・ミュージアム：芸術と環境」（釜山現代美術館、2021年）は興味深い例として挙げられる。本展が意図するのは、美術館という制度に対する非難ではなく、資本主義的世界秩序に守られてきたミュージアムが直面している現実を認めることである、と企画したキュレーターの崔尚浩は述べる。本展では、展覧会にかかわる様々な廃棄物を可視化し、その物理的なコストを鑑賞者に明示している。また、カタログも装飾的要素を排除し、文字組みから徹底して見直すことで、コスト削減に取り組んでいる。本特集では、担当キュレーターへのインタビューを通して、本展が開催された経緯やそのフィードバックなど企画者からの声を紹介しつつ、カタログにも掲載された「持続可能な美術館のマニフェスト」を訳出している。また、美術館の外側におけるオルタナティブなエコシステムを探求する例として、ドイツのルッケンヴァルデにある再生可能エネルギー発電所と現代アートセンターが合体した施設「E-WERK Luckenwalde」の活動を、メールインタビューに基づいて紹介する。多くの美術館が、パートナーシップの重要性を認識し、地域社会、大学、その他の文化機関と協力し、持続可能性への解決策を模索している一方、美術館外のオルタナ

タイプ・スペースによる実践もその重要性を増している。化石燃料のかわりに廃木材チップを燃焼して「アート電力」を国の送電網に供給し、その収益をすべてプログラムに還元するという独自の循環システムを持つE-WERKの具体的な活動を紹介するだけにとどまらず、スロー・キュレーションや「進歩的な減速」といった本スペースの革新的なキュレイトリアル理念に踏み込むことで、今後の美術館の使命、とりわけまだ4半世紀すら経っていない21世紀をその名に冠する当館の今後のミッションをどのように考えるかについても、示唆に富むインタビューとなっている。最後に、太陽光パネルと湾の深層水による冷却システムでエネルギー消費を抑えるサンティアゴ・カラトラバによる巨大建築の科学博物館「明日のミュージアム」を紹介するため、同館キュレーターであるルイス・アルベルト・オリヴェイラによる論考を訳出した。第1世代の自然科学ミュージアムが、物理的なモノの集まり、すなわち「過去の名残り」を扱っていたのに対し、同館は、「一時的で絶えず変容する知識の集まりとしての科学を解説し、可能な複数の未来から構成されるひとつの明日を探る」新しいモデルを提唱する。リオデジャネイロの港湾地区の再活性化を目的とした一大プロジェクトの目玉のひとつであるこの巨大科学博物館は、ひっそりとサステナビリティ（持続可能性）の問題を扱うのではなく、批判も背負いながら「コスモス（宇宙）」「地球」「人新世」「いくつもの明日」「私たち」という5つの壮大なテーマをもとに設定された展示構成を通して、古典的・直線的な科学のパラダイムの更新を目論む。同館が問うのは「私たちは誰なのか」といった存在論的な問題であり、私たちはこれからどのような価値を選ぶのか、という複数性の明日を前にした私たちの選択である。

このように本特集では、サステナビリティをめぐる国内外の取り組みやミュージアム、アートの実践について、主に企画者・運営者側の観点から最新の動向を紹介している。無論、こうした動向は世界各地で同時多発的に生じており、本特集で取り上げたのはほんの一例に過ぎない。また、サステナビリティという用語そのものが抱える多義性は、同時にそれぞれの実践の相互矛盾を生み出している。例えば、釜山現代美術館の展覧会や「進歩的な減速」を試みるE-WERKの活動と、「明日のミュージアム」の壮大なミッションはほとんど対照的に見える。しかし、どれもが明日の持続可能性に取り組もうとする物理的な建築空間をとまなつた実践であり、本特集はそうした各事例を現在地点から観測するものであるともいえる。あらゆる場面で標榜されるサステナビリティへの今日的問いは、そのまま「なぜ、ミュージアムか Why Museum?」という問いへと帰結するだろう。この領域のさらなる関心と研究が促進されることを願い、本特集における論考やインタビューの比較考察や発展的な

検証は読者に委ねたい。だが、「アートか命か、どちらのほうに価値があるのか」という究極的な問いが具体的な現実のアクションをとまなつて議論される今日にあって、美術館は芸術という規範を通してどのような持続可能な未来を創造できるのか。あるいは、100年先までの作品保全を問うミュージアムと、1.5度の気温上昇が予想される2030年を見据え目先の未来の不安にかられる若者たちは、芸術を介してどのような関係を結ぶのか。「NOT ANYMORE」という単純な結論に終始せず、また極端な楽観や悲観に陥ることなく、美術館とサステナビリティをめぐる議論がさらに深まる契機に本特集がなれば幸いである。

（黒沢聖輔）

#### 註

- \*1 このツールキットについては以下を参照せよ。“Toolkit on Environmental Sustainability in the Museum Practice,” CIMAM, <https://cimam.org/news-archive/toolkit-on-environmental-sustainability-in-the-museum-practice/> (accessed: March 4, 2023) .
- \*2 ICOM日本委員会による確定訳文を参照。「新しい博物館定義、日本語訳が決定しました」ICOM Japan, <https://icomjapan.org/journal/2023/01/16/p-3188/> (最終閲覧日：2023年3月4日)。
- \*3 ICOMによる以下のステートメントから抜粋。和訳は筆者による。“Statement: Museums and Climate Activism,” ICOM, <https://icom.museum/en/news/icom-statement-climate-activism/> (accessed: March 4, 2023) .

It goes without saying that museums have long faced the question of sustainability and what actions they can take to reduce their environmental footprint. Many museums are aware of their responsibility to address environmental issues, and recognize the need to use their position as cultural institutions to promote the sustainable practices that are touted everywhere. One way of entering directly into this discussion is to incorporate sustainable practices into operations, such as reducing energy use, conserving water, cutting down on waste, and sourcing sustainable materials, but these practices also entail institutional difficulties. The impact of climate change on collections and the need for risk mitigation actions have also been discussed. Against this backdrop, in 2021, the International Committee for Museums and Collections of Modern Art (CIMAM) released a Toolkit on Environmental Sustainability in Museum Practice. This toolkit consists of six parts, including a Sustainability Action Plans by Museums, which brings together a variety of specific examples, guides, and tools from museums and related projects.<sup>1</sup> In addition, in 2022, ICOM (International Council of Museums) adopted a new definition of museums at its Congress in Prague, which was last revised at the Vienna Congress in 2007 and was expected to be revised at the Kyoto Congress in 2019, but was postponed due to a lack of time for consultation. The new definition is as follows.

“A museum is a not-for-profit, permanent institution in the service of society that researches, collects, conserves, interprets, and exhibits tangible and intangible heritage. Open to the public, accessible and inclusive, museums foster diversity and sustainability. They operate and communicate ethically, professionally and with the participation of communities, offering varied experiences for education, enjoyment, reflection and knowledge sharing.”<sup>2</sup>

The new definition sees the addition of keywords such as “accessible and inclusive,” “diversity,” and “sustainability,” among others, in keeping with the changing role of museums today. Roughly coinciding with this revision, the year 2022 saw a number of protests by environmentalists and groups, who demonstrate by throwing cans of tomato soup and flour at masterpieces by Van Gogh, Monet or Warhol. Many protests were held demanding that the governments of various countries put a stop to fossil fuel projects. In response to these radical protests, ICOM’s statement of November 11, 2022 expressed its desire to “acknowledge and share both the concerns expressed by museums regarding the safety of collections and the concerns of climate activists as we face an environmental catastrophe that threatens life on Earth.”<sup>3</sup> In addition to revising the definition of the museum, the need and urgency for a museum response to

sustainability is accelerating.

In this special issue dedicated to “Museums and Sustainability,” we will examine the question of “sustainability” in museums from the present point of view, in an area where there is still little concrete research on the relationship between cultural institutions and sustainability in Japan, in the wake of recent growing interest in sustainability and the decisive change in social conditions caused by the pandemic. In order to question how “sustainability” in museums can be verified from the current point of view, we present, with the understanding that it is fragmentary, essays and interviews with a critical perspective, including voices from the field regarding cultural policies and initiatives inside and outside of museums.

OSHITA Yoshiyuki, cultural policy researcher and professor of economics at Doshisha University, has been discussing the sustainability of museums from a cultural policy perspective, on the subject of the “museum’s end of life.” In light of the theme of this special issue, Oshita discusses issues facing “designated managers and independent administrative corporations,” while taking into account how “sustainability” was described in the new definition of museums by ICOM. Several recommendations are made, including critical perspectives on the current profit structure, the history of the acceptance of sustainability, and the setting of sustainable development goals (SDGs) in Japan, with Oshita’s essay being organized according to the situation and background surrounding museums and sustainability, which is the premise of this special issue. Museums have long been exploring ways to incorporate sustainability into their exhibitions and public programs, including practical elements that involve using sustainable materials in exhibition designs, highlighting environmental issues in exhibitions, and offering education and outreach programs that address environmental issues. An interesting example in this regard is the experimental exhibition “Sustainable Museum: Art and Environment” (Museum of Contemporary Art Busan, 2021), which directly exposes the underbelly of the museum and questions the environmental issues and sustainability surrounding museum exhibitions. The exhibition is not intended as an indictment of the museum system, but rather an acknowledgement of the realities faced by museums that have been protected by the capitalist world order, according to curator CHOI Sangho, who organized the exhibition. “Sustainable Museum: Art and Environment” visualizes the various waste materials involved in the exhibition and makes their physical costs clear to the viewer. The catalog also does away with decorative elements and thoroughly reviews the text layout in an effort to reduce costs. Through interviews with the curator in charge of the exhibition, this special feature showcases the voices of the organizers, including how the exhibition



was organized and their feedback, and translates the “Manifesto of a Sustainable Museum,” which was also included in the catalog. As an example of exploring alternative ecosystems outside the museum, the activities of E-WERK Luckenwalde, a combined renewable energy power plant and contemporary art center in Luckenwalde, Germany, are presented through a series of e-mail interviews. While many museums are recognizing the importance of partnerships and working with communities, universities, and other cultural institutions to find solutions to sustainability, practices by alternative spaces outside of museums are also gaining in importance. In addition to introducing the specific activities of E-WERK, which has a unique recycling system that burns wood chips instead of fossil fuels to supply “art power” to the national grid, with all proceeds returned to fund the program, the presentation will also delve into the space’s innovative curatorial principles, such as slow curation and “progressive deceleration.” In this sense, the interview is also thought-provoking in terms of how one might consider the future mission of the museum—especially one that includes “21st Century” in its name, despite not even being a quarter of a century old yet. Finally, we translated a discussion by Luiz Alberto OLIVEIRA, one of the museum’s curators, which introduces the Museum of Tomorrow, a massive architectural science museum designed by Santiago CALATRAVA that reduces energy consumption through solar panels and a cooling system using deep water from the bay. Whereas the first generation of natural science museums dealt with collections of physical objects, or “remnants of the past,” this museum proposes a new model that “explains science as a provisional and constantly changing collection of knowledge, exploring a single tomorrow composed of multiple possible futures.” One of the centerpieces of a major project to revitalize Rio de Janeiro’s port district, the giant Museum of Tomorrow does not deal quietly with issues of sustainability. Instead, it seeks to renew the classical and linear paradigm of science through an exhibition structure based on five grand themes: “Cosmos,” “Earth,” “Anthropocene,” “Tomorrows,” and “Us,” while also bearing criticism. The museum poses ontological questions such as “who are we?”, and “what kind of values will we choose in the future, faced with a future of plurality?”

In this way, this special issue introduces the latest trends in domestic and international initiatives and practices on the part of museums and art spaces concerning sustainability, mainly from the perspective of planners and operators. Of course, these trends are unfolding simultaneously in many parts of the world, and those discussed in this special issue represent only a few examples. The ambiguity of the term “sustainability” itself also creates contradictions among different practices. For example, the exhibition of the Museum

of Contemporary Art, Busan and E-WERK’s attempts at “progressive deceleration” seem to stand almost in contrast to the grand mission of the Museum of Tomorrow. However, each of these represents a practice with a physical architectural space that attempts to address the idea of future sustainability, and this special issue constitutes an observation of each of these cases from the perspective of the present. The question of sustainability, which is advocated in every aspect of the museum industry today, directly leads to the question, “Why Museums?” It is our hope that this publication will spur further interest and research in this area, and we leave it to the reader to compare and further examine the discussions and interviews contained herein. However, as the ultimate question of “What is worth more, art or life?” is being debated with concrete, real-life actions, what kind of sustainable future can museums create through the norm of art? Alternatively, what kind of relationship will be established through art between museums that question the notion of preserving artworks for the next 100 years, and young people who are anxious about the immediate future in 2030, when the temperature is expected to rise by 1.5 degrees Celsius? We hope that this special issue will provide an opportunity to further deepen the discussion on museums and sustainability, without arriving at the simple conclusion “not anymore,” or succumbing to extreme optimism or pessimism.

(KUROSAWA Seiha, translated by Darryl Jingwen WEE)

Notes:

- \*1 For more details on this Toolkit, refer to the following link: “Toolkit on Environmental Sustainability in the Museum Practice,” CIMAM, <https://cimam.org/news-archive/toolkit-on-environmental-sustainability-in-the-museum-practice/> (accessed: March 4, 2023).
- \*2 The official Japanese translation of this text by the ICOM Japan committee can be found here: <https://icomjapan.org/journal/2023/01/16/p-3188/> (accessed: March 4, 2023).
- \*3 An extract from the following statement by ICOM. The Japanese translation is by the author of this paper. “Statement: Museums and Climate Activism,” ICOM, <https://icom.museum/en/news/icom-statement-climate-activism/> (accessed: March 4, 2023).

# ミュージアムとサステナビリティ：何のための持続可能性か

太下義之

## 1. はじめに

2022年8月24日にプラハ(チェコ)で開催されたICOM (International Council of Museums: 国際博物館会議)の臨時総会において、新しい博物館の定義に関する提案が賛成92.41% (賛成: 487、反対: 23、棄権: 17)で承認された<sup>1)</sup>。

ICOMが最初に博物館を定義したのは1946年、ICOMの創設時であった。その後、1951年、1961年と改正され、現在の原型といえるかたちになったのが1974年であった。その後も1989年、1995年、2001年、2007年と定義を追記するマイナーチェンジが行われてきた<sup>2)</sup>。現在の定義の原型が1974年とすると、今回の改正は48年ぶりのこととなる。

さて、この新しい定義の中で、「サステナビリティ」という単語が登場する。その部分は、“Open to the public, accessible and inclusive, museums foster diversity and sustainability.”と記述されている。ちなみに、旧定義においては、サステナビリティという単語は使用されていない。

なお、この臨時総会の前、同年の5月5日のICOMの諮問委員会 (Advisory Council) の特別セッションにて、新定義の最後の2つの案 (Proposal A, Proposal B) が提示されており、この2つの提案に関して各国内・国際委員会等によるオンライン投票が実施された。この投票結果は5月20日の諮問委員会で発表され、Proposal A: 51票、Proposal B: 52票、棄権: 3票という僅差でProposal Bが最終案となった<sup>3)</sup>。

実は1票差で落選してしまったProposal Aにおいても、「サステナビリティ」に関する記述があった。そこでは、“It researches, collects, conserves, interprets and exhibits tangible and intangible cultural and natural heritage in a professional, ethical and sustainable manner for education, reflection and enjoyment.”<sup>4)</sup>と記述されていた。

あらためて2つの案を比較してみると、Proposal Aでは、「博物館が持続可能な方法で活動する」ことが記述されている。これに対して、Proposal Bを素直に読むと、「博物館はPublic (公共、社会)の持続可能性を促進する」と解釈できる。換言すると、博物館自身のサステナビリティを定義したのがProposal Aであり、Publicの持続可能性に対する博物館の役割を定義したのがProposal Bであった、と整理することもできる。どちらも重要な事項であるが、ICOMの博物館の定義の最終の投票は、これが隠れた論点であったとみることもできる。

もっとも、日本国内の博物館関係者の多くは、Publicの持続可能性よりも、博物館自身の持続可能性に対する関心の方がより高いと想像されるので、本稿においても、まずは博物館自身の持続可能性について考察していくこととしたい。

## 2. 博物館の持続可能性

### ①「ミュージアムの終活」

博物館の持続可能性に関して、筆者は「ミュージアムの終活(または再生)」という論考において悲観的なビジョンを提示した<sup>5)</sup>。せつかくの機会であるので、筆者がこのような悲観的な論考を執筆した背景についてここで述べておきたい。

「ミュージアムの終活(または再生)」を筆者が執筆した当時、文化審議会文化政策部会において「博物館部会」が設置され、今後の博物館政策について議論が行われていた(筆者もこの部会の委員であった)。そして、同部会では、博物館の「登録」制度を中心とする博物館法の改正が大きな論点となっていた。より具体的に言えば、民間企業によって設置された博物館も登録博物館の対象とする一種の「規制緩和」を行うことで、登録博物館をより増やすことが企図されていたのである。

しかし、登録博物館の数を増やすことに、いったいどのような意味があるのであろうか。もしかしたら、登録博物館を対象としてより充実した博物館政策が展開されることが大いに期待されるのかもしれない。その場合、当然のことであるが、対象となる登録博物館の量的かつ質的な増強に見合うように、政策予算も増額される必要がある。仮の試算であるが、登録博物館の数を3倍以上に増やし、かつ登録博物館の各館への支援金額をやはり3倍以上の規模とした場合、総体として博物館全体への支援は現状の約10倍の規模にする必要がある。逆に、予算が現状維持または微増にとどまる場合、登録博物館が増加することは単純計算で1つの博物館あたりの支援金額はより減額されることになる。そして、このような制度の改変(改悪)は、博物館の「トリアージ」、すなわち「峻別」をより加速することになりかねない懸念がある。

さらに言えば、わざわざ博物館部会を招集して、博物館法の改正を議論するのであれば、もっとほかに重要な論点があるのではないかという問題意識も抱いていた。具体的に言えば、結果として博物館法の改正に盛り込まれることとなったデジタルアーカイブの課題などである<sup>6)</sup>。こうした問題意識を背景として、博物館部会での議論が登録制度のあり方に集中することの不毛さと、より重要な論点があることを提示するために、「ミュージアムの終活(または再生)」を執筆・公表したのである。

この「ミュージアムの終活(または再生)」では、3つの論点を提示しているが、それら全てがミュージアムのサステナビリティに深く関わる。すなわち、(1) 指定管理者と独立行政法人の課題、(2) 収蔵庫の臨界点(クリティカル・ポイント)、(3) トリアージ(峻別)されゆくミュージアム、という3つの論点である。本稿においては、このうち特に「指定管理者と独立行政法人の課題」をとりあげて、さらに踏み込んだ検討を行ってみたい。

## ②ミュージアムの収入構造は持続可能か

この「指定管理者と独立行政法人の課題」の核心は、ミュージアムの収入構造である。

文化審議会の博物館部会(第2期・第2回)においては、「博物館の収益構造の強化方策」として「多様な博物館活動を実現するために、ブロックバスターのみに依存しない、多様な収益構造を構築することが必要ではないか」という論点が提示され、その例として、企業との連携や富裕層の取り込みが示された<sup>7)</sup>。もちろん、ミュージアムにおいてある程度の「収益構造の強化」は必要であろう。けれども、ミュージアムのサステナビリティについて考える場合、まるでお小遣い稼ぎのような博物館の自助努力による「収益構造の強化」程度の対応では済まないことは明白である。

一方、独立行政法人の効率化係数には、「永続的な経費削減及び収入増加」がその前提となっているが、当然のことながら永続的な経費削減及び永続的な収入増加もどちらも実施不可能である。また、現行の指定管理者制度及び独立行政法人制度に関しては、アウトソーシングを通じて「需要リスクの移転」をすることによって、まるでリスクが吸収されて消失したかのような錯覚を得ていたのかもしれないが、そもそも需要リスクを移転することはできない<sup>8)</sup>。すなわち、「永続的な経費削減及び収入増加」と「需要リスクの移転」を盛り込んだ指定管理者制度及び独立行政法人制度はサステナビリティの欠如した、脆弱な制度なのである。そこで筆者は、ミュージアムに「ベーシック・インカム」が必要だと提唱した。

もっとも、ミュージアムに対する「ベーシック・インカム」が直近で、または近い将来に実現するとは筆者は考えておらず、1つの理想的な政策として提案したものである。また、博物館に対する予算が単純に増額されることも、これからの人口減少社会においては想定しづらい。では、現実的にどのような政策が考えられるのであろうか。ここで、新しい税源またはそれに準ずる収入について検討してみたい。

## ③国際観光旅客税の導入の活用

「新しい税源」と言うと、とてもハードルが高いという感じがするかもしれないが、実はコロナ禍の中で既に導入されている事例がある。それは、国際観光旅客税(通称:出国税)である。

「外国人観光旅客の来訪の促進等による国際観光の振興に関する法律(通称:国際観光振興法)」の第12条では、出国税を「国際観光旅客の円滑かつ快適な旅行のための環境の整備に関する施策、我が国の多様な観光の魅力に関する情報の入手の容易化に関する施策並びに地域固有の文化、自然その他の特性を活用した観光資源の開発及び活用による当該地域における体験及び滞在の質の向上に関する施策」に必要な

経費に充てる、と定めている。

実際、文化庁では出国税を財源として、2021年度においては「日本博を契機とした観光コンテンツの拡充:26.0億円」「Living History(生きた歴史体感プログラム):18.0億円」「日本文化の魅力発信:8.0億円」「文化財・博物館等のインバウンド対応:17.7億円」などの文化資源を活用したインバウンドのための環境整備に計69.7億円を充当した<sup>9)</sup>。これらの予算のうち、かなりの部分がミュージアムに活用されたと推測される<sup>10)</sup>。

## ④ゲーミングビジネスからの納付金の活用

もう1つの財源として筆者が期待しているのが、カジノ(ゲーミングビジネス)である。

2016年12月15日に、自民党や維新の党(当時)が「特定複合観光施設区域の整備の推進に関する法律案」(以下:IR法)を議員立法で提出し、国会にて可決・成立した。この“IR”とは、Integrated Resort(統合型リゾート)の略語で、大型ホテルや商業施設、会議場などが一体となった施設を指しており、その一部にカジノも含まれている。

このIR法に関して文化政策の観点から注目すべきは、カジノの収益の使途である。まずIR法の第12条において、「国及び地方公共団体は、別に法律又は条例で定めるところにより、カジノ施設の設置及び運営をする者から納付金を徴収することができるものとする」と記述されている。また、IR法に対する付帯決議の14においては、「法第12条に定める納付金を徴収することとする場合は、その使途は、法第1条に定める特定複合観光施設区域の整備の推進の目的と整合するものとするともに、社会福祉、文化芸術の振興等の公益のためにも充てることを検討すること。また、その制度設計に当たっては、依存症対策の実施をはじめ法第10条に定める必要な措置の実施に十分配慮した検討を行うこと」と記述されている。すなわち、IRの収益の一部は「納付金」として国または地方自治体によって徴収され、その「納付金」は、「文化芸術の振興等の公益」のために充当されるという制度設計になっているのである。

ギャンブルと文化芸術の振興が結びつくということは、イメージしにくいかもしれない。ただし、文化政策の先進事例として参照される英国のアーツカウンシルの主な資金は、実は政府(文化・メディア・スポーツ省)だけでなく、宝くじ(ロタリー)基金から相当な金額(予算額の約4割)が支給されているのである。こうしたことから今後、日本においてIRが整備されていった暁には、その収益の一部がミュージアムに活用されることも期待されるのである。

### ⑤「博物館振興基金」の創設

上述した新しい財源は単年度の予算として活用するだけでなく、基金として積み立てていくべきだと考えている。

参考事例としては、国立劇場法の一部改正により、1990年3月に創設された「芸術文化振興基金」があげられる。「芸術文化振興基金」は、政府から出資された約541億円と民間からの出せん金約164億円の計706億円を原資としており、舞台芸術を中心とする文化芸術活動に対する助成に充てられている。

この「芸術文化振興基金」と同程度かそれ以上の規模、できれば1,000億円規模の基金を造成し、博物館の活動を支援していくことが望ましいと考えている。

### ⑥サステナビリティとデジタルアーカイブ

アメリカのワシントン D.C. のスミソニアン博物館は、コロナ以前は年間3,000万人以上が訪問していた巨大な美術館群である。このスミソニアン博物館が、「今後5年間で年間10億人がミュージアムにリーチする」という目標を掲げている。これは当然ながら、リアルな来館者ということではなく、デジタルアーカイブとそのインターネット配信が前提になっている。

これは単にリアルからバーチャルへ事業構造を転換することを意味しているわけではない。ミュージアムとして、社会との関係性を変えていこうという決意がこの目標に表出されているのである。今まで、企画展中心で運営してきた日本のミュージアムも、デジタルアーカイブによって、初めて文字通りに持続可能な運営に転換することができるのである。その意味では、「サステナビリティ」に関して、イノベーションのトリガーになると期待されるのが「デジタルアーカイブ」であると言える。

## 3. 社会のサステナビリティとミュージアム

### ①サステナビリティの受容史

次に、社会のサステナビリティとミュージアムのあり方について検討したい。その検討にあたり、まずは、そもそもICOMの新しいミュージアムの定義に「サステナビリティ」という単語が挿入された理由を探ってみたい。

前述の通り、2022年に決戦投票となった最終の2つの定義案のどちらにも「サステナビリティ」という単語が含まれていた。一方、2019年の京都大会で提示された定義案には「サステナビリティ」は含まれていなかった。こうした経緯を列挙すると、「サステナビリティ」は、京都大会

以降に登場した新しい概念のように思われるかもしれないが、それは事実ではない。

2019年のICOM京都大会を間近に控えた2017年にICOMは、現行のミュージアムの定義の見直しの可能性に関して、ミュージアム学等の問題領域に関する助言をICOMの執行委員会及びならびに諮問協議会に対して行う常設委員会として、MDPP (Standing Committee on Museum Definition, Prospects and Potentials:ミュージアムの定義・展望・可能性委員会)を新たに設置した。このMDPPが2018年12月に執行委員会に対して報告書「提言と報告」を提出した<sup>11</sup>。執行委員会が同報告書を承認したことで、京都大会へ向けた定義の改定作業が本格化し、翌2019年1月から会員・非会員を問わずに新しい定義案の公募が実施された。このMDPPの「提言と報告」の巻頭で、新しいミュージアム定義に向けてのガイドラインが8項目提示されている。そして、このうち2つの項目で「サステナビリティ」という単語が登場するのである。

1つは“the museum definition should be clear on the purposes of museums, and on the value base from which museums meet their sustainable, ethical, political, social and cultural challenges and responsibilities in the 21st century”である。また、もう1つは“the museum definition should acknowledge the urgency of the crises in nature and the imperative to develop and implement sustainable solutions”である<sup>12</sup>。

前者は「持続可能でかつ倫理的な、政治、社会、文化上の課題と責任を成就する」という内容であり、後者は「持続可能な解決策の開発及び実施という責務」であり、どちらも社会の持続可能性に対してミュージアムが責任を負うということを述べている。

一方、このICOMの「報告と提言」に先立つ2015年11月に、UNESCOが「ミュージアムのコレクションの保存と活用、それらの多様性と社会における役割に関する勧告」を公表した。この中で、ミュージアムが「動産または不動産の、有形無形の、文化遺産と自然遺産を保存・研究・伝達することは、あらゆる社会にとって、文化間の対話、社会的結束、そして持続的な開発にとって、極めて重要であること」を確認している<sup>13</sup>。

このUNESCOの勧告を踏まえ、MDPPの「報告と提言」においては、「持続可能な開発」等のUNESCOの世界観と価値観を、ミュージアムの定義に反映させると記述しているのである<sup>14</sup>。

以上から理解できる通り、MDPPの「報告と提言」においては「サステナビリティ」という概念はたいへん重要視されていた。しかし、それにもかかわらず、2019年の京都大会での定義案に「サステナビリティ」という単語が挿入されなかったのは何故であろうか。

実は、この「報告と提言」において、「サステナビリティ」に関して興味深い記述がみられる。ICOMでのミュージアムの定義に関する協議の初期段階となる2003年-2004年において、「持続可能性の開発に取り組むべきだ」という要求が、当時すでにあがっていた。しかしながら、既存の枠組みの中で取り組むべきだという自己批判に陥るなど、その時の議論は行き詰ったので、定義の改定にあたっての抜本的に新しい提案に至る可能性は低かった」との見解が示されているのである<sup>15</sup>。

以上のように、MDPPの「提言と報告」を読み込んでいくと、次の3つのことが理解できる。1つは、「サステナビリティ」という概念は、決して新しい概念ではなく、実はICOMにとっては20年来の検討課題であったという事実である。2点目は、2019年に向けたミュージアム定義の改定作業において、「サステナビリティ」を盛り込むことが検討されたものの、実現の可能性が低いとの見通しで、MDPP及びICOM執行委員会は見送りを判断したということである。そして3点目は、「サステナビリティ」という概念を新しい定義案に盛り込むことは見送ると判断したものの、その重要性についてICOMは深く認識していた、ということである。実際、2019年のICOM京都大会では、初日に「博物館による持続可能な未来の共創」というタイトルのプレナリーセッションが開催された。

2019年9月のICOM京都大会においてミュージアムの新しい定義が審議され、採決(可否)が延期された事態に関して、現代社会が抱える様々な課題に対して博物館が積極的に関与していくべきという新しい博物館像自体は近年の英語圏の博物館学の主流の考え方であると評価しつつも、この新しい博物館像を博物館の定義にまで昇華させるためには、十分に咀嚼する・検討するための時間が用意されていなかったことに最大の原因がある、との見解が示されている<sup>16</sup>。この見解は正にその通りだと考える。さらに付け加えるならば、「サステナビリティ」という概念に関する議論が不十分であったことが、採決延期のより深い理由であったと推測できる。

## ②背景としてのSDGs

上述したUNESCOの勧告において、「サステナビリティ」は「持続可能な開発(sustainable development)」という言い回しで使われていた点に留意が必要である。この用法に関して、SDGs(Sustainable Development Goals: 持続可能な開発目標)からの影響を否定することはできない。周知の通りSDGsとは、2015年に終了したMDGs(Millennium Development Goals: ミレニアム開発目標)の後継として、「持続可能な開発のための2030アジェンダ」に記載されるかたちで2015年9月に策定された。

SDGsの前身であるMDGsは、2000年9月にニューヨークで開催され

た国連ミレニアム・サミットで採択された国連ミレニアム宣言を基にまとめられた。このMDGsの中においても「持続可能な開発」は盛り込まれており、極度の貧困と飢餓の撲滅など、2015年までに達成すべき8つの目標を掲げて、達成期限となる2015年までに一定の成果をあげた。

ただし、このMDGsは基本的に開発途上国に関する目標であった。したがって、MDGs自体はICOMに対して影響をほとんど与えなかったのではないと思われる。これに対してSDGsは開発途上国だけでなく、先進国も含む全ての国の目標として創設された。そこで、SDGsの段階になり全ての先進国が対象となったことで、「持続可能な開発」という概念がミュージアムにとってもキーワードとなったのだと推測される。

もともと、この「持続可能な開発」は、IUCN(The International Union for Conservation of Nature and Natural Resources: 国際自然保護連合)が国連環境計画(UNEP)の委託により、世界自然基金(WWF)などの協力を得て1980年に策定した「World Conservation Strategy: Living Resource Conservation for Sustainable Development(世界保全戦略: 持続可能な開発のための生物資源保全)」において、初めて国際的に提起された概念である。

ここで整理すると、「持続可能な開発」という概念は、1980年にIUCNによって初めて国際的に提起され、2000年にはMDGsに取り込まれた。その後、SDGs及びUNESCOの勧告を踏まえ、2022年にICOMの博物館の定義に挿入されたということである。

## ③SDGsとミュージアム

「持続可能な開発」という概念がSDGsを経て、ICOMのミュージアムの新しい定義に取り込まれた経緯は以上の通りである。SDGsと博物館の新しい定義は密接な関係にあったのである。実際、2019年のICOM京都大会においては、初日のプレナリーセッション「博物館による持続可能な未来」が開催され、その中で博物館によるSDGsの取り組み実践に関してのプレゼンテーションが行われ、さらにコミットメントを強めていくことが推奨されていた。

日本の文化庁においても、ICOMの博物館定義の改定を受けて、新しい施策「Innovate MUSEUM事業」<sup>17</sup>を2022年度から開始している。この事業は、これからのミュージアムに新たに求められる社会や地域における様々な課題に対応する取組等への支援を通じて、ミュージアムの機能強化の推進を図ることを目的としている。そして、「様々な課題」の1つとして、「持続可能な社会の実現(地球温暖化・地域の環境破壊等への対応を含む)に向けた取組」が提示されているのである。

では、これからのミュージアムは、SDGsのターゲットのいくつかに取り

組み、地球環境問題の解決に微力ながらも貢献していけばよいのであろうか。実は筆者はそのようには考えていない。むしろ、SDGsの取り組みに対しては、批判的に捉えている。以下、そのように考える理由を3点、述べておきたい。

#### ④SDGsは文化とは関係が無い

第一に、SDGsのゴール及びターゲットは、ミュージアム以外の機関が取り組むべき内容の課題が大半であるという点である。さらに言えば、SDGsにおいて、文化に関連する記述は以下の3カ所のみにしすぎない。

##### 4.7

2030年までに、持続可能な開発のための教育及び持続可能なライフスタイル、人権、男女の平等、平和及び非暴力的文化の推進、グローバル・シチズンシップ、文化多様性と文化の持続可能な開発への貢献の理解の教育を通して、全ての学習者が、持続可能な開発を促進するために必要な知識及び技能習得できるようにする

##### 8.9

2030年までに、雇用創出、地方の文化振興・産品販促につながる持続可能な観光業を促進するための政策を立案し実施する

##### 11.4

世界の文化遺産及び自然遺産の保護・保全の努力を強化する

上記の4.7は教育、8.9は観光、11.4は文化財に関する内容であり、文化振興そのものに関する記述は実はSDGsにはないのである。ミュージアム関係者はこの点を看過すべきではない。

#### ⑤SDGsの目標は多すぎる

第二の課題は、SDGsは目標が多すぎるという点である。周知の通り、SDGsは相互に関連する17のゴール・169のターゲットから構成されている。グローバル・アジェンダなのだから目標の数は多くても良いという考えもあるかもしれないが、実はこの課題は、SDGsの策定過程から指摘されていた。

SDGsに関する公式な議論の開始は、2012年の「国連持続可能な開発会議(リオ+20)」において、SDGsに関する政府間交渉プロセスの立ち上げが合意された時点からである。そして同会議の成果文書として、「The future we want(我々の求める未来)」が採択された。この「The

future we want」には、SDGsの策定へ向けてのガイドラインとなる重要事項が列挙されている。その中に、「また我々は、SGDsは様々な国ごとの現実、能力及び開発レベルを考慮に入れ、国ごとの政策や優先事項を尊重しつつ、すべての国々にとって行動指向で、簡潔で伝達しやすく、限られた数で、向上心があり、グローバルな性質で、普遍的に適用可能なものであるべきであることも強調する」という条項がある<sup>18</sup>。すなわち、既にSDGsの検討過程において、目標の数が肥大化しないように、「簡潔で伝達しやすく、限られた数で」と釘が刺されていたのである。

それにもかかわらず、17のゴール・169のターゲットと野放図な目標数になってしまったのは、端的に言って外交交渉の失敗であろう。これらのゴール及びターゲットの内容を見ると、先進国に関係ある内容もあるけれども、どちらかと言うと途上国に関係する目標が断然多いことに気づく。おそらくは、自国を拘束することになる目標の数を絞り込みたいと考えた先進国が、MDGsを継承する目標は全て盛り込みたいと考えた発展途上国を抑え込むことができず、調整がつかないままで多くの目標が承認されたのであろう。

相互に関連する目標が乱立したことで、目標同士のトレードオフが複雑になり、その結果、個々の取り組みはそれが本当に持続可能な開発に寄与するのかどうか判定不明で、自己満足的な行為になってしまったのである。

#### ⑥SDGsはミュージアムにとってのアヘンとなる

それでも、SDGsをやらないよりはやった方がよい、という意見があるかもしれない。しかし、それに対しても反論がある。

経済思想家の齊藤幸平はベストセラーとなった著書『人新世の「資本論」』(2020)において、カール・マルクスの「宗教は大衆のアヘンだ」という言葉になぞらえて、「SDGsは大衆のアヘン」だと喝破した。齊藤がなぜ「SDGsは大衆のアヘン」という過激な表現をしたのかというと、それは、「温暖化対策をしていると思いついて、真に必要なとされているもっと大胆なアクションを起こさなくなってしまう」からである<sup>19</sup>。SDGsが免罪符またはアリバイのように機能してしまうことで、抜本的な課題解決から目を背けることになってしまうのである。

ミュージアムに関しても、「SDGsのターゲットの何番と何番に取り組んでいます」という報告を耳にすることも多いが、そうした取り組みを行うことで、かえって本質的な取り組みが阻害されている懸念もある。それが「SDGsはアヘン」と言われる所以である。

## ⑦「未来の改革者」としてのミュージアム

上述した通り、SDGsだけでは、今日の世界の課題（グローバル・アジェンダ）をフォローできてはいない。そして、SDGsは2030年までの目標であり、あと数年すれば、SDGsの次のグローバル目標についての議論が開始されるはずである。SDGsの賞味期限はとても短いのである。

こうした中、ミュージアムに求められることは何であろうか。それは、SDGsの次となる新しいグローバル目標に対して、ミュージアムならではの価値観や哲学を提供することではないだろうか。SDGsにひたすら取り組むことは、SDGsが策定された「2015年」を水準とした「過去形の優等生」になるということである。換言すると、ミュージアムは今現在、新しい博物館定義の改定という機会を得て、「過去形の優等生」であり続けるのか、または「未来の改革者」になるのか、という選択を突き付けられているのだと言えよう。

ミュージアムのまなざしは、これまではどちらかというと「過去」を向いていたように思う。しかし、ICOMの新しい定義が発信されることで、これからは「未来」にまなざしを向けていく必要があるのではないかと。

---

### 太下義之（おおした よしゆき）

文化政策研究者、博士（芸術学）。同志社大学経済学部教授、国際日本文化研究センター客員教授。文化経済学会<日本>理事、文化政策学会理事、政策分析ネットワーク共同副代表、デジタルアーカイブ学会評議員。文化庁文化審議会（博物館部会）委員、大阪府・2025年万博アカデミック・アンバサダー、公益財団法人静岡県舞台芸術センター（SPAC）評議員、鶴岡市食文化創造都市アドバイザー、東京文化資源会議幹事、著作権保護期間の延長問題を考えるフォーラム発起人、など文化政策関連の委員を多数兼務。著書に『アーツカウンシル』（水曜社）等。

### 註

- \*1 “Museum Definition,” ICOM, <https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/> (accessed: January 21, 2023).
- \*2 ICOMの定義の変遷に関しては、次の論考を参照。D. Folga-Januszewska, “History of the Museum Concept and Contemporary Challenges: Introduction Into the Debate on the New ICOM Museum Definition,” *Muzealnictwo*, vol.61, 2020, pp.43-46.
- \*3 “Extraordinary General Assembly,” ICOM, 2022, p.10, [https://icom.museum/wp-content/uploads/2022/07/EN\\_EGA2022\\_MuseumDefinition\\_WDoc\\_Final-2.pdf](https://icom.museum/wp-content/uploads/2022/07/EN_EGA2022_MuseumDefinition_WDoc_Final-2.pdf) (accessed: January 21, 2023).
- \*4 “Advisory Council Extraordinary Session,” ICOM, 2022, [https://icom.museum/wp-content/uploads/2022/05/EN\\_EXAC\\_May2022\\_Item1\\_ICOM-Define\\_Final.pdf](https://icom.museum/wp-content/uploads/2022/05/EN_EXAC_May2022_Item1_ICOM-Define_Final.pdf) (accessed: January 21, 2023).
- \*5 太下義之「ミュージアムの終活（または再生）」ウェブ美術手帳、2021年、<https://bijutsutecho.com/magazine/series/s42>（最終閲覧日：2023年1月21日）。
- \*6 博物館法改正における政策形成過程に関しては、小山絢一「デジタルアーカイブの政策形成過程の研究—予算措置と法律制定の事例から」数藤雅彦編『デジタルアーカイブ・ベーシックス 知識インフラの再設計』勉強出版、2022年を参照。
- \*7 文化庁「博物館振興方策の検討に関する論点（文化庁提出資料）」2020年、[https://www.bunka.go.jp/seisaku/bunkashingikai/hakubutsukan/hakubutsukan01/pdf/92473101\\_01.pdf](https://www.bunka.go.jp/seisaku/bunkashingikai/hakubutsukan/hakubutsukan01/pdf/92473101_01.pdf)（最終閲覧日：2023年1月21日）。
- \*8 詳細は前掲、太下「ミュージアムの終活（または再生）」を参照。
- \*9 文化庁「令和3年度文化庁予算（案）の概要」2021年、4頁、[https://www.bunka.go.jp/seisaku/bunka\\_gyosei/yosan/pdf/20210113\\_01.pdf](https://www.bunka.go.jp/seisaku/bunka_gyosei/yosan/pdf/20210113_01.pdf)（最終閲覧日：2023年1月21日）。
- \*10 2022年度においては、新型コロナウイルス感染症の影響により、税収が落ち込んだ。そのため、日本博等の事業は一般財源によって実施されている。
- \*11 “Standing Committee for Museum Definition, Prospects and Potentials (MDPP),” ICOM, 2018, [https://icom.museum/wp-content/uploads/2019/01/MDPP-report-and-recommendations-adopted-by-the-ICOM-EB-December-2018\\_EN-2.pdf](https://icom.museum/wp-content/uploads/2019/01/MDPP-report-and-recommendations-adopted-by-the-ICOM-EB-December-2018_EN-2.pdf) (accessed: January 21, 2023).
- \*12 Ibid., p.2.
- \*13 “Recommendation Concerning the Protection and Promotion of Museums and Collections, their Diversity and their Role in Society,” UNESCO, 2015, p.2, [https://www.j-muse.or.jp/02program/pdf/UNESCO\\_RECOMMENDATION\\_ENG.pdf](https://www.j-muse.or.jp/02program/pdf/UNESCO_RECOMMENDATION_ENG.pdf) (accessed: January 21, 2023).
- \*14 ICOM 2018, op. cit., pp.6-7.
- \*15 Ibid., p.13.
- \*16 松田陽「ICOM博物館定義の再考」『博物館研究=Museum studies』日本博物館協会、Vol.55(623別冊)、2022年、22-26頁。
- \*17 文化庁「令和4年度Innovate MUSEUM事業の募集について」[https://www.bunka.go.jp/seisaku/bijutsukan\\_hakubutsukan/shien/innovate\\_museum/93703601.html](https://www.bunka.go.jp/seisaku/bijutsukan_hakubutsukan/shien/innovate_museum/93703601.html)（最終閲覧日：2023年1月21日）。
- \*18 “The Future We Want,” United Nations, 2012, p.63, <https://sustainabledevelopment.un.org/content/documents/733FutureWeWant.pdf> (accessed: January 21, 2023).
- \*19 斎藤幸平『人新世の「資本論」』集英社、2020年、3-4頁。

# Museums and Sustainability: What is this Potential for Sustainability for?

OSHITA Yoshiyuki

## 1. Introduction

At the Extraordinary General Meeting of the International Council of Museums (ICOM) held in Prague (Czech Republic) on August 24, 2022, the proposal for a new definition of a museum was approved with 92.41% in favor (487 for, 23 against, 17 abstentions).<sup>1</sup>

ICOM first defined the term museum in 1946, at the time that ICOM was founded. The definition was subsequently revised in 1951 and 1961, with the current model being adopted in 1974. Minor changes have been made since then, with the definition being added to in 1989, 1995, 2001, and 2007.<sup>2</sup> If we assume that the current definition dates back to 1974, this would be the first time in 48 years that the definition was revised.

The word “sustainability” now appears under this new definition. This section states that “open to the public, accessible and inclusive, museums foster diversity and sustainability.” Incidentally, the word “sustainability” was not used in the previous definitions.

Prior to the Extraordinary General Meeting, the last two proposals for a new definition (Proposal A and Proposal B) were presented at a special session of ICOM’s Advisory Council on May 5 of the same year, and an online vote by national and international committees and others was held on these two proposals. The results were announced at the May 20 Advisory Council meeting, and Proposal B was selected as the final proposal by a narrow margin of 51 votes for Proposal A, 52 votes for Proposal B, and 3 abstentions.<sup>3</sup>

In fact, Proposal A, which ended up not being selected due to the difference of a single vote, also contained a statement on “sustainability.” It read: “it researches, collects, conserves, interprets and exhibits tangible and intangible cultural and natural heritage in a professional, ethical and sustainable manner for education, reflection and enjoyment.”<sup>4</sup>

Comparing the two proposals again, Proposal A states that “the museum will operate in a sustainable manner.” In contrast, Proposal B can be interpreted as suggesting that “the museum will promote public sustainability.” In other words, while Proposal A looks to define what the museum’s own sustainability should look like, Proposal B seeks to define the role of the museum in terms of the sustainability of the public. Although both of these are important issues, the final vote on ICOM’s definition of a museum can be seen as a hidden point of contention.

As it is likely that most museum professionals in Japan would be more interested in the sustainability of the museum itself than the sustainability of the public, this paper will first consider the sustainability of the museum itself.

## 2. The sustainability of the museum

### 2-1 “The End of Life of the Museum”

Regarding the sustainability of museums, I presented a pessimistic vision in my article “The End of Life (or Revitalization) of the Museum”.<sup>5</sup> Since this is an opportune moment, I would like to discuss here some of the reasons that led me to pen such a pessimistic essay.

At the time the author wrote “The End of Life (or Revitalization) of the Museum,” the Cultural Policy Subcommittee of the Council for Cultural Affairs had established a “Museum Subcommittee” to discuss future museum policies (the author of this paper was also a member of this subcommittee). The major point of discussion at the subcommittee was the revision of the Museum Law, centering on the registration system for museums. More specifically, the committee intended to increase the number of registered museums through a kind of deregulation so that museums established by private companies would also be eligible for registration.

What does it mean to increase the number of registered museums, however? Perhaps it is expected that a more comprehensive museum policy will be developed for registered museums. In that case, the policy budget would naturally have to be increased to match the quantitative and qualitative increase in the number of these registered museums. If, hypothetically speaking, the number of registered museums were to be increased by a factor of three or more, and the amount of support for each registered museum were also to be increased by a factor of three or more, the overall support for museums as a whole would need to be about 10 times larger than the current level. On the other hand, if the budget is maintained at the current level or slightly increased, the increase in the number of registered museums will simply mean that the amount of support per museum will be reduced. Moreover, there is the concern that such a change (for the worse) in the system may accelerate the “triaging” of, or making of distinctions between, these museums.

Furthermore, the committee was conscious of the fact that if they were going to go to the trouble of convening the Museums Subcommittee to discuss the revision of the Museum Law, it would entail the problem of there being other more important issues to discuss: specifically, the issue of digital archives, which ended up being included in the revision of the Museum Law.<sup>6</sup> With the awareness of this issue in the background, and in order to show that it would be futile to focus the discussion in the Museums Subcommittee on the registration system, and that there were other more important issues to discuss, the author wrote and published “The End of Life (or Revitalization) of the Museum.”



“The End of Life (or Revitalization) of the Museum” presents three arguments, all of which are deeply related to the sustainability of museums. The three issues are: (1) designated managers and independent administrative corporations; (2) critical points in terms of storage; and (3) the triaging of museums. This paper will focus on the issue of designated managers and independent administrative corporations, and examine it in more depth.

## 2-2 Is the revenue structure of museums sustainable?

At the heart of this issue of “designated managers and independent administrative corporations” is the museum’s revenue structure.

At the second meeting of the Museums Subcommittee of the Council for Cultural Affairs, a discussion was held on “measures to strengthen the profit structure of museums,” which included the need to establish a diverse profit structure that does not rely solely on blockbusters in order to realize a variety of museum activities. Of course, there is a need for museums to “strengthen their profit structure” to some extent. However, it is clear that museums cannot simply “strengthen their profit structure” through their own efforts, as if they were earning pocket money, when it comes to considering the issue of museum sustainability.

On the other hand, the efficiency coefficient for independent administrative corporations is premised on “permanent cost reduction and an increase in revenue.” Naturally, neither permanent cost reduction nor permanent revenue increase is feasible. In addition, the current designated manager system and independent administrative corporation system may have created the illusion that risks have been absorbed and made to disappear by “transferring demand risks” through outsourcing. In the first place, such demand risks cannot be transferred.<sup>8</sup> In other words, the designated manager system and the independent administrative corporation system, which entail “permanent cost reduction and an increase in revenue” and the “transferring of demand risk,” are weak systems that lack sustainability. As such, the author advocated the need for a “basic income” for museums.

The author does not believe that a “basic income” for museums will be realized in the immediate or near future, but rather proposes it as a kind of ideal policy. In addition, it is difficult to assume that the budget for museums will simply increase in the future in a society faced with a declining population. What kind of policy, then, is realistically possible? Here, we would like to examine the prospect of new tax sources, or equivalent revenues.

## 2-3 Utilizing the introduction of an international tourist tax

The term “new tax sources” may seem intimidating, but in fact there is an example that was already introduced during the COVID-19 pandemic: the International Tourist Tax (commonly known as the “departure tax”).

Article 12 of the Law Concerning the Promotion of International Tourism through the Promotion of Visits by Foreign Tourists (commonly known as the International Tourism Promotion Law) defines the departure tax as “a measure to improve the environment for smooth and comfortable travel by international tourists, to facilitate

access to information on Japan’s diverse tourism attractions, and to promote the development of tourism resources that take advantage of local culture, nature, and other characteristics unique to the region in question.” The article also stipulates that the tax will be used to pay for “measures to improve the quality of the experience and stay in the region through the development and utilization of tourism resources that take advantage of the region’s unique culture, nature, and other distinctive characteristics.”

In fact, in FY2021, the Agency for Cultural Affairs used the departure tax as a source of funds for the “expansion of tourism content on the occasion of Expo 2005 Japan: 2.60 billion yen”; “Living History (programs to experience living history): 1.80 billion yen”; “the promotion of Japanese cultural attractions: 800 million yen”; “inbound response to cultural properties and museums: 1.77 billion yen”, allocating a total of 6.97 billion yen to develop an inbound tourism environment that leverages cultural resources.<sup>9</sup> It is estimated that a significant portion of this budget was used for museums.<sup>10</sup>

## 2-4 Utilization of payments from gaming businesses

Another source of revenue that the author expects to see is from casinos (gaming businesses).

On December 15, 2016, the Liberal Democratic Party (LDP) and the Japan Innovation Party (at that time) submitted the Law on Development of Specified Integrated Resort Districts (hereinafter referred to as the “IR Law”) as a legislative proposal, which was passed and enacted by the Diet. The term “IR” is an acronym for “integrated resort,” and refers to a facility that combines a large hotel, shopping, conference halls, and other facilities, some of which include casinos.

Noteworthy from a cultural policy perspective regarding this IR Law is the way in which casino revenues are used. First, Article 12 of the IR Law states that “The national government and the local government may collect payments from a person establishing and operating casino facilities as specified separately by law.” In addition, Article 14 of the supplementary resolution to the IR Law states that “in the event that the payment prescribed in Article 12 of the Law is to be collected, the use of the payment shall be consistent with the purpose of promoting the development of the specified multi-purpose tourism facility zones as prescribed in Article 1 of the Law, and consideration shall also be given to using the payment for social welfare, promotion of culture and art, and other public interest purposes. In designing the system, sufficient consideration should also be given to the implementation of necessary measures stipulated in Article 10 of the Law, including the implementation of measures against addiction.” In other words, the system is designed so that a portion of the IR revenue is collected by the national or local government as a “payment,” and that this “payment” is appropriated for “public benefit, such as the promotion of culture and art.”

The connection between gambling and the promotion of culture and the arts may be difficult to imagine. However, the Arts Council England, often referred to as a leading exemplar of cultural policy, is primarily funded not only by the government (Department for Digital, Culture, Media and Sport), but also by a substantial amount of money (about 40% of its budget) from the National Lottery Community Fund.

As such, it is expected that a portion of the proceeds will be used for museums when an IR is established in Japan in the future.

## 2-5 Creation of a “Museum Promotion Fund”

The new financial resources mentioned above should not only be utilized as a budget for a single fiscal year, but should also be accumulated as a fund.

As a reference case, the Japan Arts Council was established in March 1990 as a result of a partial amendment to the National Theater Law. Funded by a total of 70.6 billion yen, with 54.1 billion yen coming from the government and 16.4 billion yen from the private sector, the Japan Arts Council is used to subsidize cultural and artistic activities centered on the performing arts.

It would be desirable to create a fund of the same size or larger than the Japan Arts Council, preferably on the order of 100 billion yen, to support the activities of museums.

## 2-6 Sustainability and digital archives

The Smithsonian Institution in Washington, D.C., USA, is a huge group of museums that, before the COVID-19 pandemic, was visited by more than 30 million people a year. This Smithsonian Institution has set a goal of “reaching 1 billion people a year at the museums over the next five years.” This, of course, does not mean real visitors: it is a figure premised on digital archives and its internet distribution.

This does not entail simply shifting its business structure from real to virtual. This goal expresses the Smithsonian’s determination to change its relationship with society. Japanese museums, which up until now have operated mainly through specially curated exhibitions, can literally switch to sustainable operations for the first time through digital archiving. In this sense, the “digital archive” can arguably be expected to serve as a trigger for innovation with regard to the issue of sustainability.

## 3. Social sustainability and museums

### 3-1 A history of how sustainability has been received

Next, I would like to examine the role of museums in relation to the idea of social sustainability. To begin this discussion, allow me to explore the reasons why the word “sustainability” was inserted into ICOM’s new definition of a museum.

As noted above, the word “sustainability” was included in both of the two final draft definitions that determined the final vote in 2022. On the other hand, the proposed definition presented at the 2019 Kyoto conference did not include the word “sustainability.” While these circumstances might lead one to believe that “sustainability” is a new concept that has emerged since the Kyoto conference, this is not in fact the case.

In 2017, just prior to ICOM Kyoto 2019, ICOM established the Standing Committee on Museum Definition, Prospects and Potentials (MDPP) to advise ICOM’s Executive Committee and Advisory Council on issues such as museum studies regarding the possibility of revising the current definition of a museum. The MDPP submitted its recommendations and report to the Executive Committee in December

2018.<sup>11</sup> With the Executive Committee’s approval of the report, the process of revising definitions for the Kyoto conference began in earnest, and a public call for proposals for new definitions was launched the following January 2019 for members and non-members alike. At the beginning of the MDPP’s report and recommendations, eight guidelines for a new definition of a museum were presented, with the word “sustainability” appearing in two of these items.

The first item read: “the museum definition should be clear on the purposes of museums, and on the value base from which museums meet their sustainable, ethical, political, social and cultural challenges and responsibilities in the 21st century.” The second read: “the museum definition should acknowledge the urgency of the crises in nature and the imperative to develop and implement sustainable solutions.”<sup>12</sup>

The former is about “fulfilling sustainable and ethical political, social, and cultural challenges and responsibilities,” while the latter is about “the responsibility to develop and implement sustainable solutions.” Both items state that museums have a certain responsibility with respect to the notion of social sustainability.

Meanwhile, prior to this set of ICOM recommendations and report, in November 2015, UNESCO published a “Recommendation concerning the Protection and Promotion of Museums and Collections, their Diversity and their Role in Society,” affirming that “the preservation, study and transmission of cultural and natural, tangible and intangible heritage, in its movable and immovable conditions, are of great importance for all societies, for intercultural dialogue among peoples, for social cohesion, and for sustainable development.”<sup>13</sup>

Based on this UNESCO recommendation, the MDPP’s report and recommendations state that the definition of a museum should reflect UNESCO’s worldview and values, such as sustainable development.<sup>14</sup>

As can be seen from the above, the concept of sustainability was accorded great importance in the MDPP’s report and recommendations. Nevertheless, why was the word “sustainability” not inserted in the proposed definition for the 2019 Kyoto conference?

In fact, in the report and recommendations, an interesting reference is made to “sustainability.” During the early stages of ICOM’s discussions regarding the definition of a museum in 2003–2004, “there was already a demand for addressing the development of sustainability. However, the discussion at the time was deadlocked: it fell back on a kind of self-criticism of the need to work within the existing framework, and it was unlikely that a radical new proposal for a revised definition would be forthcoming.”<sup>15</sup>

Reading through the MDPP’s report and recommendations as described above, three things become clear. The first is the fact that the concept of “sustainability” is not a new one, and in fact has been an issue for ICOM for 20 years. Second, although the inclusion of “sustainability” was considered in the process of revising the definition of a museum for 2019, the MDPP and the ICOM Executive Committee decided not to include it, because it was unlikely to become a reality. Third, although ICOM decided not to include the concept of “sustainability” in the proposed new definition, it was deeply aware of its importance. Indeed, the first day of ICOM Kyoto 2019 featured a plenary session titled “Curating Sustainable Futures Through Museums.”

As for the fact that a new definition of a museum was discussed at ICOM Kyoto 2019 in September 2019, and the vote (for or against) was

postponed, while one may very well appreciate that the new vision of the museum as one that ought to be actively involved in various issues facing contemporary society has itself become a mainstream idea of museology in the English-speaking world in recent years, it has been suggested that the biggest factor involved in sublimating this new vision of the museum into the realm of an actual definition lies in how insufficient time was provided to fully digest and examine this prospect. This view appears to be correct. In addition, we can assume that the inadequate discussion of the concept of “sustainability” was a deeper reason behind the postponement of the vote.

### 3-2 The context surrounding the SDGs

It should be noted that in the UNESCO recommendation mentioned above, “sustainability” was used in the phrase “sustainable development.” The influence of the Sustainable Development Goals (SDGs) on this usage cannot be denied. As is well known, the SDGs were formulated in September 2015 as the successor to the MDGs (Millennium Development Goals), which ended in 2015, in the form of the “2030 Agenda for Sustainable Development.”

The MDGs, the predecessor of the SDGs, were compiled based on the UN Millennium Declaration adopted at the UN Millennium Summit held in New York in September 2000. The MDGs also included “sustainable development,” with eight goals to be achieved by 2015, including the eradication of extreme poverty and hunger, with certain results to be achieved by 2015, the deadline for reaching these goals.

As these MDGs, however, were essentially goals related to developing countries, the MDGs themselves may have had little impact on ICOM. In contrast, the SDGs were established as goals for all countries, including both developed as well as developing countries. As such, one can well assume that the concept of “sustainable development” became a keyword for the museum when the various stages of the SDGs were reached, and all developed countries became their targets.

Originally, the concept of “sustainable development” was developed by the International Union for Conservation of Nature and Natural Resources (IUCN) on behalf of the United Nations Environment Programme (UNEP) in cooperation with the World Wide Fund for Nature (WWF) and other organizations in 1980, and raised internationally for the first time in the form of the “World Conservation Strategy: Living Resource Conservation for Sustainable Development,” formulated in 1980.

To summarize, the concept of “sustainable development” was first raised internationally by IUCN in 1980 and incorporated into the MDGs in 2000. Subsequently, it was inserted into ICOM’s definition of museums in 2022, based on the recommendations of the SDGs and UNESCO.

### 3-3 SDGs and Museums

This is how the concept of “sustainable development” was incorporated into ICOM’s new definition of a museum after the SDGs were instituted. The SDGs and the new definition of a museum were closely linked. In fact, at ICOM Kyoto 2019, a plenary session on “Curating Sustainable Futures Through Museums” was held on the first day of the conference, during which a presentation was given on the

initiatives associated with the SDGs that had been put into practice by museums, with a greater commitment to them being recommended. Japan’s Agency for Cultural Affairs has also launched a new policy called the “Innovate MUSEUM Project”<sup>17</sup> from FY2022, in response to ICOM’s revised definition of a museum. The purpose of this project was to promote the strengthening of museum functions by providing support for efforts addressing various social and regional issues that will be newly required of museums in the future. One of these “various issues” entails the effort to realize a sustainable society (including measures to cope with global warming and regional environmental destruction).

So is it enough for the museums of the future to work towards some of the targets of the SDGs, and make a small contribution to solving global environmental problems? This is not, in fact, the opinion of this author. Rather, I have a somewhat critical view of the initiatives associated with the SDGs. The following are three reasons for this view.

### 3-4 SDGs have nothing to do with culture

First, the goals and targets associated with the SDGs are largely issues of content to be addressed by institutions other than museums. Furthermore, in the SDGs, culture is mentioned only in the following three places.

#### Target 4.7

“By 2030, ensure that all learners acquire the knowledge and skills needed to promote sustainable development, including, among others, through education for sustainable development and sustainable lifestyles, human rights, gender equality, promotion of a culture of peace and non-violence, global citizenship and appreciation of cultural diversity and of culture’s contribution to sustainable development.”

#### Target 8.9

“By 2030, devise and implement policies to promote sustainable tourism that creates jobs and promotes local culture and products.”

#### Target 11.4

“strengthen efforts to protect and safeguard the world’s cultural and natural heritage.”

The above 4.7, 8.9, and 11.4 are related to education, tourism, and cultural heritage, respectively, with no actual mention of cultural promotion itself in the SDGs. Museum professionals should not overlook this point.

### 3-5 The SDGs have too many goals

The second challenge is that the SDGs entail too many goals. As is well known, the SDGs consist of 17 interrelated goals and 169 targets. While some may argue that the number of goals is acceptable because they constitute a global agenda, this issue had actually been pointed out during the process that the SDGs were formulated.

Official discussions on the topic of the SDGs began in 2012,

when it was agreed that an intergovernmental negotiation process on the SDGs would be launched at the United Nations Conference on Sustainable Development (Rio+20). The document that resulted from this conference, “The future we want,” was adopted. “The future we want” enumerates key issues that would serve as guidelines for the development of the SDGs. Among them is the following statement. “We also underscore that sustainable development goals should be action-oriented, concise and easy to communicate, limited in number, aspirational, global in nature and universally applicable to all countries, while taking into account different national realities, capacities and levels of development and respecting national policies and priorities.” In other words, “concise and easy to communicate, limited in number” was already nailed down during the process of considering what the SDGs would actually entail, in order to avoid ending up with an excessive number of goals.

Nevertheless, the fact that the number of goals and targets has reached the unbridled figure of 17 goals and 169 targets is, quite simply, a failure of diplomatic negotiation. Looking at the content of these goals and targets, one notices that while some of them are relevant to developed countries, the majority of them by far are more pertinent to developing countries. Perhaps the developed countries that wanted to limit the number of goals that would be binding on their countries were unable to restrain the motivations of the developing countries that wanted to include all the goals that succeeded the MDGs. As such, many goals may have been approved without being modified or adjusted.

The runaway proliferation of interrelated goals has made the trade-offs among them more complicated, and as a result, individual efforts have become complacent, self-satisfied acts, with no clear judgment as to whether or not they make a true contribution to sustainable development.

### 3-6 The SDGs Are Opium for Museums

Still, some might argue that it would be better to pursue the SDGs than not to. However, there is a counterargument to that as well.

In his best-selling book *Capital in the Anthropocene* (2020), economic thinker Kohei Saito, mimicking Karl Marx’s statement that “religion is the opium of the masses,” proclaims that “SDGs are the opium of the masses.” The reason that Saito used this radical expression is the fact that “the belief that we are taking action against global warming prevents us from pursuing the bolder actions that are truly needed.”<sup>19</sup> This is because the SDGs serve as a kind of cop-out or alibi, preventing people from taking the more drastic actions that are truly needed.

In the case of museums, while we often hear reports that “we are working on target number 1 and 2 of the SDGs,” there is some level of concern that such efforts are in fact hindering the essential work that ought to be done. This is why the SDGs are called “opium.”

### 3-7 Museums as “reformers of the future”

As noted above, the SDGs alone do not follow today’s global agenda. Moreover, they are targets through 2030, and in a few more years, discussions on the next global goals after the SDGs ought to begin. The shelf life of these goals is extremely short.

In this context, what is being demanded of museums? It would be to provide the unique values and philosophy that only a museum could espouse for a new set of global goals that will follow the SDGs. To tackle the SDGs in isolation is to become an “honors student in the past tense” pegged to the year 2015, the year the SDGs were formulated. In other words, museums are now faced with the opportunity to revise the definition of a museum. They have a choice: continue to be an “honors student in the past tense,” or become “reformers of the future.”

Up until now, the museum’s gaze seems to have been directed towards the past. Now that this new definition has been issued by ICOM, however, it may be necessary for museums to turn toward the future.

(translated by Darryl Jingwen WEE)

Notes:

- \*1 "Museum Definition," ICOM, <https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/> (accessed: January 21, 2023).
- \*2 For a discussion of the evolution of ICOM's definition, see D. Folga-Januszewska, "History of the Museum Concept and Contemporary Challenges: Introduction Into the Debate on the New ICOM Museum Definition," *Muzealnictwo*, vol.61, 2020, pp.43–46.
- \*3 "Extraordinary General Assembly," ICOM, 2022, p. 10, [https://icom.museum/wp-content/uploads/2022/07/EN\\_EGA2022\\_MuseumDefinition\\_WDoc\\_Final-2.pdf](https://icom.museum/wp-content/uploads/2022/07/EN_EGA2022_MuseumDefinition_WDoc_Final-2.pdf) (accessed: January 21, 2023).
- \*4 "Advisory Council Extraordinary Session," ICOM, 2022, [https://icom.museum/wp-content/uploads/2022/05/EN\\_EXAC\\_May2022\\_Item1\\_ICOM-Define\\_Final.pdf](https://icom.museum/wp-content/uploads/2022/05/EN_EXAC_May2022_Item1_ICOM-Define_Final.pdf) (accessed: January 21, 2023).
- \*5 Yoshiyuki Oshita, "The End of Life (or Revitalization) of the Museum," *Bijutsu Techo* online, 2021, <https://bijutsutecho.com/magazine/series/s42> (accessed: January 21, 2023).
- \*6 For more on the policy formation process in the revision of the Museum Law, see Koichi Koyama, "Research on the Policy Formation Process of Digital Archives: From the Cases of Budgetary Measures and Law Enactment," in Masahiko Sudo (ed.), *Digital Archive Basics: Redesigning Knowledge Infrastructure*, Bensei Publishing, 2022.
- \*7 Agency for Cultural Affairs, "Discussion Points in Considering Museum Promotion Policies (submission to the Agency for Cultural Affairs)," 2020, [https://www.bunka.go.jp/seisaku/bunkashingikai/hakubutsukan/hakubutsukan01/pdf/92473101\\_01.pdf](https://www.bunka.go.jp/seisaku/bunkashingikai/hakubutsukan/hakubutsukan01/pdf/92473101_01.pdf) (accessed: January 21, 2023).
- \*8 For more details, refer to Oshita, "The End of Life (or Revitalization) of the Museum."
- \*9 Agency for Cultural Affairs, "Summary of Draft Budget for Agency for Cultural Affairs for FY2021," [https://www.bunka.go.jp/seisaku/bunka\\_gyosei/yosan/pdf/20210113\\_01.pdf](https://www.bunka.go.jp/seisaku/bunka_gyosei/yosan/pdf/20210113_01.pdf) (accessed: January 21, 2023).
- \*10 In FY2022, tax revenues fell due to the impact of COVID-19. As such, Expo Japan and other projects are being implemented by the general account budget.
- \*11 "Standing Committee for Museum Definition, Prospects and Potentials (MDPP)," ICOM, 2018, [https://icom.museum/wp-content/uploads/2019/01/MDPP-report-and-recommendations-adopted-by-the-ICOM-EB-December-2018\\_EN-2.pdf](https://icom.museum/wp-content/uploads/2019/01/MDPP-report-and-recommendations-adopted-by-the-ICOM-EB-December-2018_EN-2.pdf) (accessed: January 21, 2023).
- \*12 *Ibid.*, p.2.
- \*13 "Recommendation Concerning the Protection and Promotion of Museums and Collections, their Diversity and their Role in Society," UNESCO, 2015, p.2, [https://www.j-muse.or.jp/02program/pdf/UNESCO\\_RECOMMENDATION\\_ENG.pdf](https://www.j-muse.or.jp/02program/pdf/UNESCO_RECOMMENDATION_ENG.pdf) (accessed: January 21, 2023).
- \*14 ICOM 2018, *op. cit.*, pp.6–7.
- \*15 *Ibid.*, p.13.
- \*16 Akira Matsuda, "Reconsidering ICOM's Museum Definition," *Museum Studies*, Japan Association of Museums, Vol. 55 (623 separate volume), 2022, pp.22–26.
- \*17 Agency for Cultural Affairs, "Open Call for Innovate MUSEUM Projects in 2022," [https://www.bunka.go.jp/seisaku/bijutsukan\\_hakubutsukan/shien/innovate\\_museum/93703601.html](https://www.bunka.go.jp/seisaku/bijutsukan_hakubutsukan/shien/innovate_museum/93703601.html) (accessed: January 21, 2023).
- \*18 "The Future We Want," United Nations, 2012, p.63, <https://sustainabledevelopment.un.org/content/documents/733FutureWeWant.pdf> (accessed: January 21, 2023)
- \*19 Kohei Saito, *Capital in the Anthropocene*, Shueisha, 2020, pp.3–4.

---

#### OSHITA Yoshiyuki

Ph.D. in Art Studies, researcher of cultural policy. Professor at Faculty of Economics, Department of Economics, Doshisha University, and Visiting Professor at the International Research Center for Japanese Studies. He is a board member of the Cultural Policy Subcommittee of the Council for Cultural Affairs, a board member of The Japan Association for Cultural Policy Research, a co-chair of the Policy Analysis Network, and a trustee of the Japan Society for Digital Archives. He is also a member of the Council for Cultural Affairs of the Agency for Cultural Affairs (Museums Subcommittee), Academic Ambassador for Expo 2025 Osaka, Trustee of the Shizuoka Performing Arts Center (SPAC), Advisor to Tsuruoka City Food Culture Creative City, Secretary of the Tokyo Cultural Resources Council, initiator of the Forum on Copyright Protection Term Extension Issues, in addition to serving on numerous other committees related to cultural policy. His publications include *Arts Council* (Suiyosha).

## キュレーター崔尙浩氏インタビュー

### 釜山現代美術館「サステイナブル・ミュージアム：芸術と環境」展での試み

インタビュー：杭亦舒、黒沢聖覇

博物館・美術館での展覧会において、環境危機は取り立てて目新しい主題ではない。とりわけ美術館では、特定の社会問題をめぐる手法や作品を通し、こうした主題をしばしば取り上げてきた。しかし、美術館および展示産業における持続可能性について、展覧会を通じて語られることはほとんどなかった。2021年5月4日から同年9月22日まで釜山現代美術館にて開催された「サステイナブル・ミュージアム：芸術と環境」は、その裏舞台を単刀直入なスタイルで明らかにし、展示産業における環境問題や、美術館を持続可能にする方法において、思索の機会を提供した。このオンライン・インタビューは、本展のキュレーターである崔尙浩氏へ、展覧会がどのようにして作られたのか、また美術館における運営上の諸問題に関して、意見を尋ねたものである。

#### 「サステイナブル・ミュージアム：芸術と環境」展に関して

##### 展覧会ステートメント：

今日では環境危機をめぐる社会議論が幅広く行われ、環境に配慮したエネルギーへの移行が多く、多くの国で喫緊の課題となっています。政治家が無数の環境政策を打ち出し、数えきれない識者会議が開催される中で、環境危機に対する複雑な解決案が提示されています。教育の場でも環境と持続可能性はカリキュラムの一部として定着しており、実業界においても環境問題への関心が高まる一方です。研究・報告書による切迫した警告の示す通り、環境破壊の急速な進行は、いまや否定できない状況にあります。「サステイナブル・ミュージアム：芸術と環境」展は、環境危機への意識が高まるこの時代において、資源を大量に消費する展覧会、またそれを可能にする美術館システムへの、言及の欠如を指摘することから始まります。その意図は美術館が直面する困難を強調することにも、美術館を非難することにもありません。要点となるのは、資本主義的な世界の秩序によって保護されてきた、美術館が直面する現実を認めることです。資本主義のもとで作られ、今や普遍的といえる現行の美術館システムが、環境に対する暴力や破壊を代償に維持されているという事実を、認識する必要があります。本展が描く未来は、すでに今存在しているものから生まれるべきであり、広く言えば、未来へと向かうためにはまず初めに、すでに存在しているものを正しく理解する必要があります。

崔尙浩(以下、「崔」)：この展覧会を企画したのは、とある大規模美術館で技術スタッフとして働いていた際、本展のような展覧会の後に大量の廃棄物を目にしたことがきっかけです。これについて何かしなければ、と思ったのです。オラファー・エリアソンの「アイス・ウォッチ」シリーズのように、環境危機について訴える作品はあります。この作品は、氷河期の氷塊をグリーンランドからコペンハーゲンへ移動してきました。環境危機を語る作品なのに、化石燃料を大量に消費し、二酸化炭素を排出するのは変な話です。作品を制作することと環境を守ることの間には、そのような奇妙なパラドックスがあるように思います。

美術館が運営プロセスにおいて持続可能性を考慮する時、アーティストが同じ考えを持っているかは分かりません。私は以前、画家でした。アトリエでは腕1本で絵を動かし、壁に立てかけるだけです。しかし絵がアトリエを出た後は、完璧に梱包されなければなりません。最低でも2人がかりで移動させなければいけません。映像作品であれば、アーティストは常に設営マニュアルを用意しています。より大きいモニター、より明るいプロジェクター、高速のコンピューターなど、高性能の機材を希望することがほとんどです。私は、アーティストはより持続可能な選択をすることができると考えます。その時一番高性能な機材でも、2年もすれば時代遅れになってしまいますよね。最大限の要求の代わりに、最小限の要求を伝えることもできるでしょう。彼らを責めているわけではありません。ただ、美術館だけでなく、アーティストも行動にいくらかの責任を取るべきなのかもしれません。



fig. 1  
 同じ展示会場で開催された以前の展覧会の廃棄物が、作品と同時に展示された  
 The waste from the previous exhibition in this venue was exhibited with the artworks at the same time

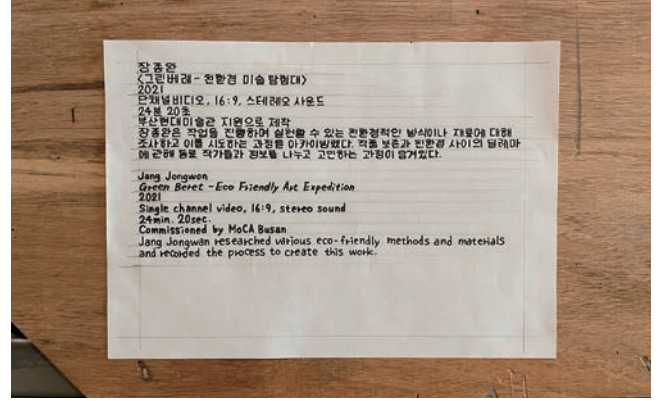


fig. 2  
 手書きのキャプション  
 Handwritten caption

### 本展における実践：露出されたケーブル、むき出しの可動壁、印刷物の削減、海上輸送

**崔**：本展では、伝統的な絵画からグローバル化の時代に作られた作品まで展示しました。また作品の他に、前回の展覧会で出た廃棄物も展示しました (fig. 1)。本展ではケーブルカバーは使用しませんでした。また、ラベルは全て手書きの作成です。

**杭亦舒 (以下、「杭」)**：ケーブルカバーをかけないことについて反対する人はいましたか？見た目だけでなく、来場者の安全にも関わることでよね。

**崔**：そうですね、それで床を覆うことにしました。ケーブルカバーは2メートル分しか使用していません。来場者からの苦情もありましたが、本展のコンセプトを理解した後は、私のアイデアに賛同してくれました。本展の後、私は3つの展覧会を企画していますが、ケーブルカバーは今後も使用したくありません。

そして、これが手書きのラベルです (fig. 2)。これは書家の方々に依頼し、100枚ほどのラベルを作成するために1000ドルほどかけました。人的労力を要するので、時間もかなりかかりました。1週間ほどでしょうか。プリンターを使えば、3時間で終わるでしょう。どちらがより持続可能なのか、それも考えなければならぬ。

本展ではビニールシートで文字情報を掲示する代わりに、このようなモニター (fig. 3) を使用しました。ビニールシートでは間違いを修正するのに苦心しますが、モニターなら簡単に修正できます。もちろん、電力は消費します。どちらがよりサステナブルか、精査しようとしています。

**杭**：野菜や肉など毎日変わる商品の価格を、電子インクパネルで表示するスーパーマーケットも出てきたというニュースも見ました。



fig. 3  
 モニターに映し出された作品詳細  
 Descriptions of artworks displayed by a monitor



fig. 4  
「サステイナブル・ミュージアム：芸術と環境」展で出た展示廃棄物の総量  
The total amount of the exhibition waste from *Sustainable Museum: Art and Environment*

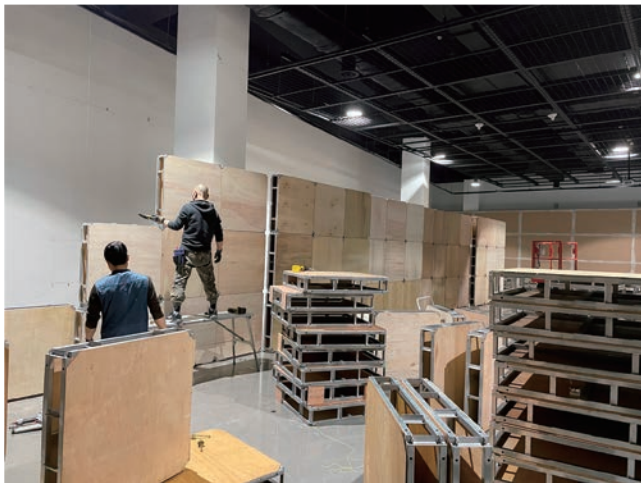


fig. 5  
本展で使用された無塗装の可動壁  
Uncovered module walls used in this exhibition

崔：このモニターと同じくらい大きい電子インクパネルも探しましたが、見つかりませんでした。こちらが、展示で出た廃棄物の総量です (fig. 4)。

黒沢聖覇 (黒沢)：これはすごい。

崔：そうでしょうか？ 今回展示した廃棄物は、以前の展覧会のものです。「サステイナブル・ミュージアム」の廃棄物は、以前の展覧会に比べて10倍も少なくなっています。廃棄物をずいぶん減らしました。

黒沢：貴館の展示面積はどのくらいですか？

崔：本展が開催された1階のギャラリーは約1500平方メートルです。一番大きいのは地下のギャラリーで、約2200平方メートルあります。

杭：この展覧会では、可動壁を使用されていますね (fig. 5)。いつもこのような可動壁を使用されるのですか？

崔：時々です。本展以降、これまで以上に使用しようと試みています。この分野の研究者の方々と協力し、紙など他の素材で新しい可動壁を作れないか検討中です。日本では可動壁を使用しますか？

杭：はい、使っています。とはいえ、ペンキや壁紙できちんと整えなければいけません。アーティストからの要望がない限り、何もせずに設置することはありません。

崔：なるほど。韓国の国立現代美術館では、実験やセミナーを行なっているようです。展覧会で無駄遣いの大半を占めるのは、展示壁ではありません。壁もありますが、作品や美術館スタッフ、そして観客の移動の方が大半です。航空輸送の方が速くて安全と分かっていますが、自然や持続可能性を語る作品の輸送に飛行機を使うのは奇妙なことです。また、アーティストへも批判の目を向けたくになります。彼らの多くはスタジオの壁が汚れていたり、スペースが狭かったりしても、作品を作る時には巨大な白い壁を想像しています。そして先ほど言ったように、最高の機材を使いたがる。美術館のみでなく、アーティストやこの業界に携わる他の人たちにも言えることです。環境に配慮したアプローチを考えていかなければいけない。

杭：正直に言うと、私はこの展覧会のカタログを1冊持っていて、単色インクや再生紙のデザインが気に入っているのですが、それでも(熟読するために)何ページかはカラーでプリントしてしまいました。

崔：そうでしたか。読みにくいですね。

杭：博物館・美術館の展覧会の裏側にある現実を、来館者が知る権利や、知る必要、あるいは知る責任があるとお考えでしょうか？

崔：あると思います。カタログに掲載したデータは100%正確な数字ではありません。以前の展覧会の廃棄物を展示すると決まった後で、ファクト



シートを作ろうと思いました。平均的な美術館での展覧会の重量はどれくらいなのか。展覧会でどれだけ電力を消費するのか。輸送中にどれだけ炭素を排出するのか。私たちは知らないのです。数字がなければ、この問題がどれほど深刻に理解されません。

**杭：**展覧会の日常運営スタッフから、仕事が煩雑になったと苦情は出ませんでしたか？

**崔：**こうした形で展覧会をするのは初めてでしたから。これまでの方法のように慣れてしまえば、それほど難しくはないと思います。簡単な方法でやる必要はないので、そうしない選択をしました。ケーブルは隠さなくてもいいし、ラベルもデザインしなくていい。物を捨てようとしているのであって、増やそうとしているのではないので。

**杭：**招待状も印刷しなかったのですよね。

**崔：**そうです、Eメールのみで送りました。街頭のバナーも作りませんでした。自分の、将来のビジョンのためにそのように試んでいます。最近当館のディレクターが変わったので、プロモーションに関して違う意見を持っているかもしれません。しかし、それもあくまで説得の問題です。

**杭：**来場者のための作品リストは印刷されましたか？ それとも、QRコードを使うなど他の方法で行ったのでしょうか？

**崔：**パンフレットのことでか？はい、印刷しましたが、白黒にしました。私たちはインクを1色しか使わず、環境に配慮した再生紙を使用しています。そしてパンフレットとカタログのデジタル版も作り、ダウンロードできるようにしました。

**杭：**そのように持続可能な方法を行うために、同僚の方々に説得するのは簡単でしたか？

**崔：**最初は大変でした。私たちは公立館なのに、なぜ汚い秘密を明かさなければならないのか。でも、永遠に隠し通せるものではないと思います。あるキュレーターと話し合った結果、自分の展覧会で出た廃棄物を私に「貸し出し」してくれました。

**黒沢：**展覧会の企画に対して、どのような批判があったのでしょうか？

**崔：**展示空間に可視化した廃棄物があります。キュレーターではなく、アーティストのように作品を作っているとある人に言われました。

**杭：**渡航や移動の問題について、カタログの中で語られています。パンデミックがなければ我々はほとんどの会議がオンラインで行えることを理解できなかったでしょう。

**崔：**その通りです。

**杭：**しかし美術品の輸送となると、もっと複雑かもしれません。クーリエシステムも依然としてありますし、作品を保護するための規制も沢山あります。

**崔：**今回の展覧会で学んだことは、もっと早く企画していれば、海上輸送など、二酸化炭素の排出量が少ない選択肢がよりあったということです。本展のほとんどの作品が海運で輸送されました。とはいえ、絵画など湿度に敏感な作品は、飛行機を使わざるを得ませんでした。可能な限り、海上輸送を使用するようにしました。

## 展覧会の企画過程

**杭：**この展覧会はいつ頃から企画されていたのですか？ どのくらいの期間、準備されたのでしょうか？

**崔：**5ヶ月ほどです。長くはなかったですね。展覧会の開始後に、いくつかのミスやジレンマが見えてきました。また、このような展覧会をやりたいと思います。

**杭：**5ヶ月ですか！ 思ったよりも短いですね。海上輸送も使われているのに。1年かそれ以上は準備されていたのかと思いました。

**崔：**海上輸送はそれほど長くかかりませんでした。4週間ほどでしょうか。

**杭：**思ったよりも悪くないですね。

**崔：**そうですね。航空便以外の選択肢も、確かにあるんです。

## 作品選定

**杭：**今回の展示では、どのように作品を選ばれたのでしょうか？

**崔：**難しい質問ですね。リサーチを行ったまでなので。

**杭：**作品のテーマが重要なのでしょうか？

**崔：**そうですね。本展はテーマが強すぎて、作品が展覧会の中心から離れざるを得ないこともありました。現状を批判するために、作品をある種の材料として使用したので。しかし本展に参加したアーティスト、特に新作を制作したアーティストたちは、今回のテーマに本当に賛同してくれました。この壁を、映像作品を制作したキム・シルビーに割り当てました。ペンキを無駄にしたくないから、この壁は塗りたくないと言ったんです。すると彼女が、いいね、と。観客にとって、作品はベストな状態で展示された訳ではないかもしれない。しかし実験だと思えば、なかなか楽しいものです。

杭：彼女はカタログへも寄稿されていますね。あなたと同じ考えで、ビデオアーティストがYouTuberとの違いを証明するために最高の機材を使う必要が本当にあるのか、と問いかけている。

崔：画家のチャン・ジョンワン氏もいます。彼は同じ絵画を2枚描きました。1枚は持続可能な絵具を、もう1枚は同じ絵画でもプロ用の絵の具を使用したのです。これも興味深かったです。

杭：今回の展覧会では、何点の新作が展示されたのですか？

崔：30%から40%くらいでしょうか。

杭：展覧会のテーマに沿った新作をアーティストに依頼したのですね。

崔：はい、そしてもう1つのミッションとして、新作を持続可能なものにすることも伝えました。

杭：作品制作の過程で、崔さんと議論したり、テーマに対する質問したりするアーティストはいましたか？

崔：はい。一番多かった質問は展覧会テーマについてではなく、どうすれば最も持続可能な方法にできるか、というものでした。これまでも、似たテーマの展覧会は沢山ありました。このテーマは今とても重要なものであり、ほとんど流行であるとも言えます。

杭：57組のアーティストとグループ、そして88点の作品が展示されています。かなりの量ですね。

崔：できるだけ多くのアーティストを展示したいと思ったからです。同じ予算で、できるだけ多くのアーティストと作品を展示するのはどうか？それは、持続可能だと思うんです。来場者にとっては、1度来るだけで沢山の作品を見ることができると。同等の予算で、6～7人のアーティストを紹介することもあります。それは悪いことではないですが、本展では、もっと多く展示したかった。

杭：各アーティストから、1作品か2作品の出展でしたか？

崔：そうです。

杭：短期間にこれだけの数のアーティストと仕事をするのは大変でしたか？

崔：他の美術機関が所蔵している作品もありました。航空便をどうしても使用しなかったのが、輸送は大変でした。キュレーションの部分はそれほど難しくはなかったです。

杭：30%から40%の作品が新作だったとお伺いしました。今回の展覧会では、何人のキュレーターと一緒に仕事をしたのでしょうか？

崔：私と、展覧会を担当したアシスタント・キュレーター1名のみです。

杭：美術館所蔵の作品は何点ほど展示されたのですか？

崔：当館のコレクションからは2作品のみで、およそ30%は同じ地域の美術機関やギャラリーから、その他は海外の美術機関やギャラリーから、借用したものです。

杭：同じ地域の機関とは、いつも密接に連携しているのですか？

崔：展覧会のテーマにもよりますね。

杭：韓国の公立館同士で、所蔵作品の貸し借りは容易なのでしょうか？

崔：展覧会の6ヶ月前に連絡できれば、それほど難しくはありません。

## マニフェスト

杭：こちらを書かれる際、なにか既存のマニフェストを参考にされましたか？

崔：マニフェストについては沢山リサーチをしました。特に「未来派宣言」が好きです。「ラッセル＝アインシュタイン宣言」もありますね。私書いたマニフェストはあくまで私の意見であり、美術館の全員が賛同した訳ではありません。マニフェストを書くということは、現状について何かをする、という宣言だと思います。そして、持続可能性に関する素晴らしい書籍が他にも存在しています。

## 他の美術館スタッフ、後続の展覧会へ与えた影響に関して

杭：この展覧会での実践が、後続の展覧会でも継続されていると仰っていました。いくつか例を挙げていただけますか？

崔：継続することは難しいですね。本展の後の展覧会でも依然、沢山の展示施工をしました。「子供」がテーマだったため、階段やスロープを沢山作りました。展覧会のテーマにもよるため、それが今のジレンマです。「サステイナブル・ミュージアム」は、アーティストと技術スタッフの二足の草鞋を履いていた私が、初めて企画した展覧会です。「The Postmodern Child」展では、それなりの予算がつかしました。そうすると、新たに作らないことは難しい。大きな予算のつく公立館にとって、難しいことです。8ヶ月の展覧会のために大量の展示廃棄物が出ると分かっていた。

杭：昨年、美術館の展示はスペクタクル的です。予算が十分にあれば、より派手にしたくなる。

崔：InstagramなどのSNS向けになる。でも、作品をそのまま出せばいい、という意見もある。壁のようなデザイン性のあるものを作ると、作品ではなく、壁を見ているようです。作品と視覚効果、そして持続可能性のバランスをどう取っていくかは、まだ研究中です。

黒沢：今回の展覧会は、貴館の他のキュレーターにも影響を与えたと思いますか？ 彼らの反応はいかがでしたか？

崔：影響を受けたと思います。私たちは皆、展覧会の後に何トンもの廃棄物が出ることを知っていました。今は、それをより意識しています。空間の設計や施工を減らし、壁を再利用しようとしている。より環境に配慮しようとしています。

黒沢：来館者から何かフィードバックはありましたか？

崔：はい、ほとんどの方が、展覧会の裏側にある輸送や移動について知りませんでした。展示廃棄物にもショックを受けていましたね。

黒沢：学芸員にとっても、廃棄物というのは想像しにくいものです。施工については知っていても、廃棄物のことは気にしない。

崔：その通りです。

## 美術館のコレクション・マネジメント

黒沢：昨今、美術館の所蔵作品の展覧会以外での活用方法がよく議論されます。新しい作品を収蔵することへの批判もあります。作品の数が多すぎるため、コレクション自体を拡大することは、限られた収蔵庫の中で殆ど不可能といえます。現代美術の場合、インスタレーション作品はどんどん大きくなっている。また、現代美術の表現は多様すぎて、体系的な美術館コレクションを構築することはできません。美術館のコレクションを拡大することに関して、個人的なご意見、または美術館の方針を教えてください。

崔：私たちは基本的に映像やニューメディアの作品に焦点を当てて収蔵しており、殆どの作品でデジタル・コピーを保管するため、大きな収蔵スペースは必要ありません。アーティストも、作品が最終的にどのように破棄されるのか、あるいは美術館にどのように収蔵されるのかについて考えるべきです。しかし彼らは常に、作品を制作することや展示することのみに集中しています。この問題において、アーティストは重要な存在です。美術館だけでなく、アーティストにも責任がある。既存の収蔵庫では収まりきらない作品もあるので、新しいスペースを探したり作ったりしなければなりません。

黒沢：美術館のコレクションを増やすことは、それでも重要だと思えますか？

崔：はい、将来の世代のために、美術館は収集するべきだと思います。

## 美術館における持続可能性とは？

黒沢：この展覧会は「サステイナブル・ミュージアム」と題されていますが、持続可能性を定義することは難しいですよね？持続可能性は二酸化炭素の排出量や廃棄物を削減することだと考えがちです。しかし崔さんは、展覧会での人的労働についても語られています。働く人の精神的・肉体的に過酷な労働によって、より持続可能になる実践もある。このようなパラドックスをどのように捉えられますか？ 今現在、「持続可能性」とは何だとお考えになりますか。

崔：現時点で、私には答えることができません。本展で、ケーブルカバーの使用を避けたいと言いました。しかし端的にケーブルカバーが悪いと言ってしまえば、その業界が大変なことになってしまうかもしれない。これを使わない、あれを使わない、というだけでは、持続可能性ではないと考えます。まだ分かっていないんです。

(訳：宮澤佳奈)

---

### 崔尚浩 (ちえ さんほ)

釜山現代美術館キュレーター。展覧会の生産、流通、消費のプロセスについて批判的な考察を継続している。近年の企画展示は、「サステイナブル・ミュージアム：芸術と環境」(2021)、「An Exhibition with Little Information」(2022)、「The Postmodern Child」(2023)等。

---

### 杭亦舒 (はん いしゅ)

金沢21世紀美術館レジストラ。1990年、中国南京市生まれ。東京藝術大学大学院修了。草間彌生美術館学芸員を経て、2022年9月より現職。担当した主な展覧会として「虚影螢光—Shell of Phantom Light」(2023)、「ZERO IS INFINITY 『ゼロ』と草間彌生」(2020、草間彌生美術館、東京)、「World Art Tokyo: Vibrant Planet —If the world is our vibration—」(アートフェア東京2019)などがある。

---

### 黒沢聖輔 (くろさわ せいほ)

金沢21世紀美術館アシスタントキュレーター。東京藝術大学大学院修了。主な担当展覧会に、「時を超えるイヴ・クラインの想像力—不確かさと非物質的なるもの」(2022)など。タイランドビエンナーレ・コラート2021(ナコンラチャシマ県各地)コ・キュレーター、「ZERO IS INFINITY 『ゼロ』と草間彌生」(2020、草間彌生美術館、東京)キュレーター、第7回モスクワビエンナーレ「Clouds=Forests」(2017、トレチャコフ美術館新館、モスクワ)アシスタントキュレーターなど、国際展の企画にも携わる。ジャポニスム2018「深みへ—日本の美意識を求めて—」(ロスチャイルド館、パリ)など、国内外の展覧会にアーティストとしても作品を出品。

# An Interview with Curator CHOI Sangho on the Exhibition *Sustainable Museum: Art and Environment* at the Museum of Contemporary Art Busan

Interviewer: HANG Yishu, KUROSAWA Seiha

The environmental crisis is not a fresh topic in museum exhibitions. Museums, especially museums of art, usually feature this topic with techniques or artworks concerning specific social issues. However, the sustainability in museum and exhibition industry was rarely discussed through exhibitions. *Sustainable Museum: Art and Environment*, which was held from May 4, 2021, to September 22, 2021, at the Museum of Contemporary Art Busan, unveiled the backyard of the museum and exhibition industry in a straightforward style, offering us a chance to think about the environmental issues in the exhibition industry and how to make museums sustainable. We conducted this online interview with the exhibition curator CHOI Sangho to reveal how the exhibition was created and asked for his opinions on some museum management issues.

## A brief introduction to *Sustainable Museum: Art and Environment*

### Exhibition statement:

There is widespread social discussion over the environmental crisis, and the transition to eco-friendly energy has become an important issue in many nations. Politicians tout myriad new environmental policies and countless meetings of experts are held, proffering complex solutions to the environmental crisis. In the field of education, the environment and sustainability have become established parts of the curriculum. Even the corporate world is increasingly concerned. It is undeniable that environmental destruction is occurring rapidly, as studies and reports continually present dire warnings. *Sustainable Museum: Art and Environment* begins with the observation that there is no mention of exhibitions, of resource-intensive spectacles and the museum system that enables such exhibitions, in the era of growing awareness of the environmental crisis. The intention is not to highlight the hardships facing museums, nor to condemn them. The key point is to acknowledge the reality of the situation facing museums, which have been protected by the capitalist world order. In other words, the fact must be recognized that current museum system, created under capitalism and now near universal, are maintained at the cost of violence towards and destruction of the environment. The future envisioned by this exhibition must emerge from that which exists in the present and, in general, that which exists in the present must first be properly understood if we are to reach the future.

**CHOI Sangho (Choi):** I curated this exhibition after I worked as a technician at a large museum, where I saw a lot of waste after exhibitions like these. I felt I should do something about this. There are some artworks that talk about environmental crises, such as the *Ice Watch* series by Olafur ELIASSON. Blocks of glacial ice were moved from Greenland to Copenhagen. It's weird that the artwork talks about the environmental crisis, but it consumes a lot of fossil fuels and emits carbon dioxide. I think there is a weird paradox between making artwork and protecting the environment.

When museums started to consider sustainability in their working process, I don't know if artists have the same idea. I used to be a painter. In my studio, I just move my paintings with one hand and lean them against the wall. But after the paintings leave the studio, they must be perfectly wrapped. They must be moved with two people at least. When things come to video works, artists always have their tech manuals. Most of them would like to ask for high-end equipment, such as larger monitors, brighter projectors, and faster computers. I think artists can take more sustainable choices into consideration. The most high-end equipment at that time will be out of fashion in 2 years, right? Rather than telling us their maximum requirements, they can tell us their minimum requirements. I am not blaming them. I am just saying that not only the museum but also the artists should also take some responsibility for their actions.

### Some practices in this exhibition: uncovered cables, bare module walls, less printed stuff, and maritime transportation

**Choi:** In this exhibition, I showed works from old-style paintings to works created in our globalized time. Besides the artworks, the wastes from our previous exhibition were also exhibited. (fig. 1) I did not use cable covers for this exhibition. Also, all the labels were hand-written.

**HANG Yishu (Hang):** Did anyone disagree with your idea that leaving the cables uncovered? Because it is not only about the appearance but also about the safety of visitors.

**Choi:** Right, so I covered the floor. I only used 2 meters of cable covers. Some visitors did complain about that, but after they understand the concept of this exhibition, they turned to agree with my idea. After this exhibition, I curated three more exhibitions. I don't want to use cable covers anymore.

And this is the handwritten label (fig. 2). I hired calligraphers to do this, and spent about \$1000 to make about 100 labels. It was very human-power-consuming and it took a lot of time as well. It took about a week. If you use a printer, it would be done in 3 hours. We must think about that as well, which one is more sustainable?

I used monitors (fig. 3) like this instead of using the vinyl sheet to show text in the exhibition. It's hard to correct a mistake on a vinyl sheet, but it is easy to do so with monitors. Of course, they consume electricity. I'm trying to figure out which one is more sustainable.

**Hang:** I saw the news that some supermarkets have begun to use electric ink panels to show the price of merchandise that changes every day, such as vegetables and meat.

**Choi:** I tried to find electric ink panels as large as this monitor, but I could not find one. This is the total amount of the exhibition waste from this exhibition (fig. 4).

**KUROSAWA Seiha (Kurosawa):** It is amazing.

**Choi:** Is it? The ones I showed in the exhibition were from a previous exhibition. The wastes of Sustainable Museum are 10 times lesser than the former ones. We have reduced the waste a lot.

**Kurosawa:** How large is the exhibition area in your museum?

**Choi:** First-floor gallery where the exhibition took place is about 1500 square meters. The largest would be the basement gallery which is around 2200 square meters.

**Hang:** You have used module walls in this exhibition (fig. 5). Do you always use module walls like this?

**Choi:** Sometimes. After this exhibition, we are trying to use them more. I am considering collaborating with scientists in this field to create new module walls with other materials such as paper. Do you use module walls in Japan?

**Hang:** Yes, we do. But we have to cover them with paint or wallpaper tidily. Besides some artists' requests, we never left them uncovered.

**Choi:** I see. I heard that the National Museum of Modern and Contemporary Art, Korea is conducting some experiments and

seminars. It is not the walls that make up most parts of the waste in an exhibition. They do, but it is more of the travels of artwork, museum workers, and the audience. It is weird to use airplanes to bring artworks talking about nature and sustainability, although we all know air transportation is faster and safer. I also want to blame the artists. Most of them may have dirty walls and tiny spaces in their studios, but when they are making artwork, they are imagining gigantic white walls. And as I mentioned before, they like to use the best equipment. It is not only about the museums, but the artists and other people in this industry. We all must think about greener approaches.

**Hang:** I must confess that although I have got a copy of your catalog, and I love its design with one color ink and recycled paper, I still have printed out some pages of it in color.

**Choi:** It is hard to read, right?

**Hang:** Do you think that the visitors have the right to know, or do they need to know, or even have the responsibility to know the reality behind a museum exhibition?

**Choi:** I think so. The data I listed in the catalog are not 100% exact numbers. I decided to make a fact sheet after I decided to show the waste from the previous exhibition. How much is the weight of an average museum exhibition? How much electricity do we consume in an exhibition? How much carbon do we emit during transportation? We don't know. Without the numbers, people cannot understand how serious this problem can be.

**Hang:** Did any floor staff complain about how complicated you have made their work?

**Choi:** Because this was the first time that we do an exhibition in such a way. If we get used to it like the old-fashioned way, I think it would be not that hard. I chose not to do it in the easier way because we don't have to do so. We don't have to cover those cables; we don't have to design the labels. We are trying to get rid of things, not adding things.

**Hang:** You even did not print the invitation letters.

**Choi:** No, I sent them only by email. I also did not make any street banners. And I'm trying to do it for my future vision. Our director has changed recently, she may have a different opinion on promotion. But it is just a way of persuading.

**Hang:** Did you have printed work lists for the visitors? Or you did do it in other ways, like using a QR code?

**Choi:** You mean the brochures? Yes, I did print them, but in black and white. We only use one color of ink and eco-friendly recycled paper. And I made a digital version of the brochure and the catalog as well, available for download.

**Hang:** Was it easy to persuade your colleagues to work in such a sustainable way?

**Choi:** At first, it was hard. We are a public institution, why do we have to reveal our dirty secret? But I think it is not something that we can hide forever. After discussion, one of our curators “lent” me the waste from her exhibition.

**Kurosawa:** What kind of critics did you have on your exhibition proposal?

**Choi:** The waste that I visualized in the exhibition space. Someone said that you are making artwork like an artist, not a curator.

**Hang:** You have talked about the travel and transportation problem in the catalog. If it was not for the pandemic, we would not understand that almost all meetings can be conducted online.

**Choi:** Yes.

**Hang:** But when things come to the transportation of artworks, it might be much more complicated. We still have the courier system and a lot of regulations to protect the artwork.

**Choi:** What I have learned from this exhibition was that if I plan an exhibition earlier, I could have had more choices, like sea transportation, which has fewer carbon emissions. Most of the works in this exhibition were sea-transported. But some of the works, such as paintings, are very humidity sensitive, so I had to use the airplane. I tried to use sea transportation as much as possible.

### The planning procedure for this exhibition

**Hang:** When did you begin to plan this exhibition? How long have you prepared for it?

**Choi:** About five months. It wasn't long. After opening this exhibition, I saw some mistakes and dilemmas. I want to do another exhibition like this.

**Hang:** Five months! Shorter than I thought. You even have used maritime transportation. I thought you might have spent one year or longer preparing for this exhibition.

**Choi:** Maritime transportation did not take that long. It took about four weeks.

**Hang:** Much more bearable than I thought.

**Choi:** Yes, it is. There are choices other than flights.

### The selection of artworks in this exhibition

**Hang:** How did you select artworks for this exhibition?

**Choi:** It's hard to answer. I just researched.

**Hang:** Is it more about the themes of the artworks?

**Choi:** Yes. The theme of the exhibition was too strong that the artworks may be forced to leave the center of this exhibition. I used the artworks as materials to critique this situation. But artists who participated in this exhibition, especially those who made new artworks for this exhibition, really agreed with the theme. I gave this wall to KIM Sylbee, who made a video work. I said that I don't want to paint this wall white because I don't want to waste any paint. Why not, she said. For the audience, the artwork was not displayed in the best condition, maybe. But if think of it as an experiment, it is quite fun.

**Hang:** And she also contributed an article to the catalog. She has the same idea as yours and asked do video artists really need to use the best equipment to prove the difference between them and YouTubers.

**Choi:** Yes. And there's JANG Jongwan who is a painter. He made two of the same paintings. He used sustainable paints for one painting and for the other painting which is the same used professional ones. It was interesting too.

**Hang:** How many new artworks were included in this exhibition?

**Choi:** About 30% to 40%, I think.

**Hang:** You asked artists to make new works with the theme of the exhibition.

**Choi:** Yes, I also gave them another mission, to make their new works sustainable.

**Hang:** Was there any discussion with you during their working process or did anyone have any questions on the theme?

**Choi:** Yes. The question I got most was not about the exhibition theme, but which is the most sustainable way to do it. There have been lots of exhibitions with a similar theme. I think this subject is very important and in fashion right now.

**Hang:** 57 artists and artist groups, 88 artworks are shown in this exhibition. It was quite a large quantity.

**Choi:** Because I wanted to show as many artists as possible. Why not show the greatest number of artists and artworks under the same budget? I think that is quite sustainable. For the visitors, in one trip you seem like a lot of artworks. Sometimes we show only 6 to 7 artists, but with a similar budget. There is nothing wrong with it, but for this exhibition, I just want to show more.

**Hang:** One or two artworks from one artist.

**Choi:** Yes.

**Hang:** Was it difficult to work with such a quantity of artists in a short time?

**Choi:** Some of the works were from the collections of other institutions. Shipping was hard because I really did not want to use air transportation. For the curation part, it was not so difficult.

**Hang:** You have mentioned that about 30% to 40% of the works were newly created. How many curators have worked with you on this exhibition?

**Choi:** It was only me and an assistant curator who oversaw this exhibition.

**Hang:** How many collection works were included in this exhibition?

**Choi:** Only two were from our collection, and about 30% were from local institutions and galleries, others were loaned from overseas institutions and galleries.

**Hang:** Do you always work with local institutions closely?

**Choi:** Depends on the theme of our exhibition.

**Hang:** Is it easy to loan and lend collections between public institutions in Korea?

**Choi:** Yes, it is not so hard if we can contact them six months ahead of an exhibition.

## The Manifesto

**Hang:** Have you referred to any existing manifesto when you wrote it?

**Choi:** I researched a lot about the manifesto. I like the Manifesto of Futurism especially. There is also Russell-Einstein Manifesto. The manifesto I wrote is only my opinion, not everyone in my museum agreed. I think writing a manifesto is to announce that I'm going to do something about this. And there are some great books about sustainability.

## The influence of this exhibition on other staff and later exhibitions

**Hang:** You have mentioned that some of the choices you made in this exhibition have been continued in your later exhibitions. Can you give us some examples?

**Choi:** It was hard to continue. In my later exhibition, I still did a lot of construction. I built a lot of stairs and slopes because the theme was about children. It really depends on the theme of the exhibition. That's the dilemma I have right now. Sustainable Museum was the first exhibition I curated, as I used to work as an artist and a technician. I got a good budget for the children exhibition. That's hard for me not to build more. For public institutions that have quite a lot of budgets, it's hard. Although I know that it will generate a lot of exhibition waste from this 8-month long exhibition.

**Hang:** Nowadays, museum exhibitions are more like spectacles. If we have enough budget, we just want to make it fancier.

**Choi:** For Instagram and other SNS. But some people would say, just let the artwork be itself. If I build more designed stuff like walls, we are seeing the walls, not the artwork. I am still researching how to keep the balance among artworks, visual effects, and sustainability.

**Kurosawa:** Do you think this exhibition has influenced the other curators in your museum? What were their reactions?

**Choi:** I think they have been influenced. We all knew that there would be tons of waste after an exhibition. Now we are more aware of it. We are trying to reduce the space design and construction and reuse the walls. We are trying to do it greener.

**Kurosawa:** Did you get any feedback from visitors?

**Choi:** Yes, most of them did not know the transportation and travel behind an exhibition. They were also shocked by the exhibition waste.

**Kurosawa:** It is hard to imagine waste for curators as well. We know the construction but never care about the waste.

**Choi:** Yes.

## Museum collection management

**Kurosawa:** The ways to utilize museum collections other than exhibitions are often discussed recently. There is a criticism of accessioning new collections. Because there are too many artworks, expanding the collection itself is almost impossible in terms of limited storage. For contemporary art, installation works are getting larger and larger. Also, contemporary art's expressions are too diverse for building a systematic museum collection. What is your personal opinion, or your museum's direction on expanding the museum collection?

**Choi:** We basically focus on video and new media artworks, so we do not need huge storage space because, for most works, we only keep their digital copy. Artists should also think about how the artworks will eventually be destroyed or how to be stored in the museum collection. But they always focus on making and showing them only. Artists are important in this problem; they are responsible as well as museums. Some artworks are hard to fit in the existing storage area, we must find or build a new space for them.

**Kurosawa:** Do you still think expanding the museum collection is important?

**Choi:** Yes, I think they should be collected by museums for the future generation.

## What is sustainability in the museum?

**Kurosawa:** This exhibition is titled Sustainable Museum, but it is hard to define sustainability, right? We always think sustainability is reducing carbon emissions and waste. But you also talked about human labor in the exhibition. Some practices are more sustainable at the expense of workers' mental or physical tough work. How do you see this kind of paradox? What is "sustainability" for you at this moment?

**Choi:** I do not think I have an answer for it now. I mentioned that I had avoided using cable covers in this exhibition. But if we begin to say that cable covers are bad immediately, then the industry may be in trouble, right? I don't think it is sustainability like just saying I don't use this, I don't use that. I'm still figuring it out.

---

### CHOI Sangho

A curator at the Museum of Contemporary Art Busan. He continues to critically reflect on the process of production, distribution, and consumption of exhibitions. His recent curatorial projects are Sustainable Museum: Art and Environment (2021), An Exhibition with Little Information (2022), and The Postmodern Child (2023).

---

### HANG Yishu

Registrar at 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa. Born in Nanjing, China in 1990. Completed graduate studies at Tokyo University of the Arts. After working as an assistant curator at the Yayoi Kusama Museum, she assumed her current position in September 2022. Major exhibitions she has been in charge of include "Shell of Phantom Light" (2023), "ZERO IS INFINITY, ZERO and Yayoi Kusama" (2020, Yayoi Kusama Museum, Tokyo), "World Art Tokyo: Vibrant Planet -If the world is our vibration-" (Art Fair Tokyo 2019).

---

### KUROSAWA Seiha

Assistant Curator, 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa. Completed graduate studies at Tokyo University of the Arts. Major exhibitions include "The Timeless Imagination of Yves Klein: Uncertainty and the Immateriality" (2022). Co-curator of the Thailand Biennale Korat 2021 (various locations in Nakhon Ratchasima Province), curator of "ZERO IS INFINITY: ZERO and Yayoi Kusama" (2020, Yayoi Kusama Museum, Tokyo), and Assistant Curator of the 7th Moscow Biennial "Clouds⇌Forests" (2017, State Tretyakov Gallery, Moscow), and other international exhibitions. He has also exhibited his work as an artist at domestic and international exhibitions, including Japonisme 2018 "FUKAMI – une plongée dans l'esthétique japonaise (Fukami, a plunge into Japanese aesthetics)" (Hôtel Salomon de Rothschild, Paris).



# 持続可能な美術館のマニフェスト<sup>\*1</sup>

崔尙浩

環境危機に対する責任がはるかに軽いにも関わらず、私たちよりもはるかに大きな影響を受けるであろう、次世代の美術館へ捧げる。

- 0 大多数の美術館は、収益を得続けるという資本主義的要求に縛られ、できるだけ速い方法、費用対効果の最も高い材料を選び、またアーティストにおいても同様にそれを作品へ行っていることを忘れてはならない<sup>2</sup>。鑑賞者が気づかない細部に、なぜ、時間と資金を費やすのか？
- 1 私たちはこの場をもって、特定の国や大陸、信条からくる芸術運動の一員としてではなく、存続の危ぶまれる人類の一員として、宣言する<sup>3</sup>。
- 2 現行の美術館システムは理想的とは言えない。
- 3 私たちは、現行システムの必然的崩壊という転機を待っているに過ぎず、まだ誰も根本的な改革を試みていない。
- 4 美術館システムに対する批判は（たとえ無益なものであっても）、革命を待つ間、つまり革命家がほとんど影響を持たない時期においては有効である。革命家においては、動的な時期が最も決定的である。
  - 4-1 革命は自然発生的なものではない。革命は予期し、準備をする。
  - 4-2 革命とは、機関車の発明ではなく、機関車が脱線しようとした時に止めることのできる、緊急ブレーキの発明である。
  - 4-3 私たちは、根本的に新しいニーズや願望の出現へ備えなければならない。
  - 4-4 過激な手段を取ることは、ラディカルな結果をもたらす。
- 5 ラディカルな人々を攻撃したり、実践的な課題を度外視した学識者を批判したり、個人の変化が環境そのものへ変化をもたらすと信じる人々を馬鹿にするのは、あまりに容易だが、不適切である。
  - 6 批判の本質は、行動する人の視点をできるだけ正確に説くことである<sup>4</sup>。しかし芸術において、これは概して非常に困難である。
  - 7 何かについて3日間であっても話題にしないでいると、まるでそれが存在さえしないようである<sup>5</sup>。何か問題が存在する場合には、指摘しなければならない。
  - 7-1 システムの中に問題があると誰かが提言する時、メディアや企業に支援されていようといまいと、それは真実である可能性が高く、注意を払う価値がある。
  - 8 新しいアイディアは、直線的な美術館システムをより急速に解体していく。
  - 8-1 革新的な計画は、ときに嘲笑を招くそれと見分けがつかないことがある。退屈が反革命ならば、楽しさは革命のはずである。
  - 8-2 すべての選択肢が失敗しそうな時においては、一見ありそうもない解決策が魅力的になる。
  - 9 私たちは、合理的な議論を検討することなく、道徳や常識、感情的な訴えなど<sup>6</sup>に頼りがちである。どれだけ善意であっても、そのような熱弁そのものは、真の問題に取り組むことなく単にシステムが与える外的影響を非難することである。
    - 9-1 真実は、外的影響を拒否することにある<sup>7</sup>。
    - 9-2 根本的な転換は、たとえ改革的であっても、既存の制度の枠組みの中で達成されなければならない。

- 10 芸術分野では(あるいはエリートのためのどのような分野においても)、あらゆるものが議論の対象となるが、しばしば議論が行われるのみである。
- 10-1 議論は実践的な提案に帰結するべきである。議論により承認された議案は、直ちに立案されなければならない。決断と行動が早ければ早いほど、流れる血は少ない。
- 11 すべての人は自らの批判、要求、意見、功績、願望、分析、空想、そして問題について発言する権利を持つ。多様な視点が集合し、合意し、調和することで、最良の結果を引き起こす。
- 11-1 人間は、構造的な命令に対してただ受動的に反応するのみではない。新たな可能性や変わりゆく環境へ、能動的に対応していく。
- 12 大規模なデモや抗議活動のような、時代遅れで受動的、停滞的な戦略は避けるべきである。最も重要なのは、新しい、予測不可能な戦略を考案し、試みることである。
- 12-1 すぐれたアーティストは、型にはまらない戦略を考案し、探求することに長ける。
- 12-2 芸術、および独創的なクリエイティビティを必要とし、非生産的かつ再生産的なすべての人間活動は、進歩的戦略を展開する上で極めて重要である<sup>18</sup>。
- 13 私たちは、どのような行動をとるべきかを、自らが好ましく思うグループへ聞いてはいけない。彼らは解決策を持っていないからである。
- 13-1 新たな方法をもって考えることを学ばなければならない。自問することを学ばなければならない。
- 14 まず、私たちの適切な状況判断を妨げているのは「Art」という用語が曖昧かつ抽象的に感じられることだ。よって芸術そのもの、そして芸術に関わるすべてのものが危機にさらされていることに、私たちはほとんど気づいていない。
- 15 芸術を放棄することは明白に不可能であるために、それを選択肢として検討することはできない。
- 16 芸術は、美術館の壁の内側で神聖化されるためだけに存在するのではない。
- 17 芸術についての幻想は排除されるべきである。芸術のみで世界を変えられるという希望は幻想である。したがって、実現したことはない。
- 17-1 私たちは美術館における、アーティストがあらゆる分野において卓越した存在であるという前提を越えて行かねばならない<sup>19</sup>。
- 17-2 芸術は、人生をどうにか耐えられるものにするための必需品である。よって、職業アーティストは芸術の制作において特権を獲得してきた。この独占によって、職業アーティストは社会から切り離された存在となってきた。彼等は自身の生き方を確立することができず、競争によって互いからさえ切り離されるようになってしまった。
- 17-3 私たちは、芸術界の外からの積極的な参加を求めることを提案する。批評家でも好事家でも職業アーティストでもない、すべての人たちが芸術に関わることを奨める。そのような関与は、回復力や、柔軟性を可能にする。究極的には、すべての人がより高いレベルにおいてアーティストとなるのである。
- 17-4 現実世界は、芸術の外に(も)存在する。
- 18 すぐれた芸術は、半永久的に保存されるものである。平凡な芸術は漂流の末、最も多くの資源を消費する。粗末な芸術は、幸いなことにもすぐに処分される。
- 18-1 すぐれた芸術は、プロセスの全体を意識している。どのように芸術を制作するかは重要だが、芸術がどのように保存、あるいは破棄されるかも同等に重要である。
- 19 あまりに多くの芸術が、堅牢な建物の中に閉じ込められている。格納は管理を必要とし、管理は資源を必要とする。
- 20 この美術館は、もはや慣習によって縛られることがない。
- 21 これまでに挑戦されなかったことを、純粋に歓迎する。

(訳:宮澤佳奈)

註

- \*1 この宣言の一部は、シチュアシオニスト・インターナショナルの著作や、その他の様々な芸術運動の宣言を参考にしている。とりわけ、シチュアシオニスト・インターナショナルは1968年5月の革命とも関係が深く、当時のフランスの学生たちが掲げたスローガンは以下の通りであった。「行動せよ」、「もっと消費せよ、さすればより早く死ぬだろう」、「労働をするな」、「情熱を解放せよ」、「別の世界は可能である」、「不可能を要求せよ」、「禁止事項を禁止せよ」、「破壊は創造の情熱」、「より愛するほど、より革命するだろう」、「たとえ飢えても、退屈を耐えることはできない」、「国民投票は何も変えない」、「闘争は続く」。詳細は次の書籍に詳しい。Students of the University of Strasbourg and Situationist International 著、Min Yoo-gi 訳『On the Poverty of Student Life』Chaeksesang (ソウル)、2016年。
- \*2 ギー・ドゥポール著、Yoo Jae-hong 訳『スペクタクルの社会についての注解』Woolryeok (ソウル)、147頁からの転用。
- \*3 イギリスの哲学者バートランド・ラッセル (1872–1970) とアメリカの物理学者アルバート・アインシュタイン (1879–1955) が1955年に発表した、核兵器の危険性を強調しテクノロジーの平和利用を訴えた「ラッセル=アインシュタイン宣言」からの転用 (アインシュタインは、死の前日にこの宣言に署名した)。ヴァルター・ベンヤミン著、Choi Seong-man 訳『歴史の概念について』Gil (ソウル) からの転用。
- \*4 カール・フォン・クラウゼヴィッツ著、Kim Man-soo 訳『戦争論』Galmuri (ソウル)、2019年、191頁。
- \*5 ドゥポール前掲書、39頁。
- \*6 ギー・ドゥポール著、Yoo Jae-hong 訳『スペクタクルの社会』Woolryeok (ソウル)、2014年、147頁からの転用。
- \*7 同書、188頁。
- \*8 デレク・ウォール著、Cho Yoo-jin 訳『The Rise of the Green Left』Ihaksa (ソウル)、2013、225頁。
- \*9 ギー・ドゥポール著、Yoo Jae-hong 訳『スペクタクルの社会』Woolryeok (ソウル)、2014、58頁からの転用。

初出：「サステイナブル・ミュージアム：芸術と環境」展カタログ、釜山現代美術館、2022年、32–34頁。  
下記リンクからデジタル版の展覧会カタログにアクセスできます。  
[https://www.busan.go.kr/moca\\_en/exhibition01/1488230](https://www.busan.go.kr/moca_en/exhibition01/1488230)

# Manifesto of a Sustainable Museum\*<sup>1</sup>

CHOI Sangho

For the future generations of museums, much less responsible for the environmental crisis but much more vulnerable in the wake of the crisis.

- 0 It should be remembered that the majority of museums, bound by capitalist demands for continuing profitability, opt for the fastest possible methods or the most cost-effective materials even artists do likewise with the artworks themselves.<sup>2</sup> Why waste time and money on details that the audience will not notice?
- 1 We are speaking on this occasion, not as members of whatever art movement from whatever nation, continent, or creed, but as members of the human species, whose continual existence is in question.<sup>3</sup>
- 2 The current museum system cannot be considered ideal.
- 3 We merely await a turning point, the inevitable collapse of the current system, and none of us have yet attempted a radical change.
- 4 Criticism toward the museum system (even if futile) is useful whilst simply awaiting revolution: the time when the revolutionaries are hardly influential. A dynamic period is the most critical for those revolutionaries.
- 4-1 Revolution is not spontaneous. Revolution anticipates and prepares.
- 4-2 Revolution is not the invention of locomotives, but the invention of emergency brakes to stop locomotives about to derail.
- 4-3 We must plan for the emergence of fundamentally new needs and aspirations.
- 4-4 Taking extreme measures leads to radical results.
- 5 It is all too easy, yet inappropriate, to attack the radicals, criticize scholars ignoring practical struggles, or mock people who believe that the changes of an individual can bring changes to the environment.
- 6 The essence of criticism is that it must account as precisely as possible for the perspectives of the person acting.<sup>4</sup> In art, however, this is generally very difficult.
- 7 If we stop talking about something for three days, it is as if it did not exist.<sup>5</sup> If there is a problem, we must declare that there is a problem.
- 7-1 When someone—regardless being supported by the media or corporations—declares that there is a problem within the system, it is likely to be true, and it may be worth paying attention.
- 8 New ideas will help dismantling the linear museum system more rapidly.
- 8-1 Innovative plans can be indistinguishable from those that provoke ridicule. If boredom is counterrevolutionary, fun should be revolutionary.
- 8-2 When all options appear likely to fail, a seemingly unlikely solution might become more attractive.
- 9 We tend to rely upon morality, common sense, emotional appeals, etc.<sup>6</sup> without proper consideration of rational arguments. However well-intentioned, such impassioned pleas in themselves merely denounce the external consequences of the system, without tackling the real problem.
- 9-1 The truth lies in the denial of external consequences.<sup>7</sup>
- 9-2 Any fundamental transition must be achieved within the existing institutional framework, even if it is reformative.

- 10** In the field of art (or in any area for elites) anything can be discussed, but often discussion is all that occurs.
- 10-1** Discussions should end with practical proposals. Once approved through discussion, a bill must be drawn up immediately. The more determined and the swifter our actions, the less blood will be shed.
- 11** Every individual has the right to voice their criticisms, demands, opinions, achievements, desires, analyses, fantasies, and problems. The coming together, Agreement, and harmony of a wide diversity of viewpoints can trigger the best outcomes.
- 11-1** Humans do not react only passively to the dictates of structures. They also actively respond to emerging possibilities and changing environments.
- 12** We should avoid outdated, passive and stagnant tactics such as large-scale demonstrations and protests. Most important is to invent and experiment with new and unpredictable tactics.
- 12-1** A good artist might prove adept at coming up with and exploring unconventional tactics.
- 12-2** Art, as with all human activities that require original creativity and are non-productive and reproductive, is crucial in developing progressive strategies.\*<sup>8</sup>
- 13** We must not ask our preferred group what action should be taken because they do not have the solutions.
- 13-1** We must learn to think in a new way. We must learn to ask ourselves.
- 14** First and foremost, what interferes with our properly understanding the situation is that the term 'art' feels vague and abstract. So little do we realize that art itself and everything connected with art is at risk.
- 15** Due to the obvious impossibility of abandoning art, we will not consider this as an Alternative.
- 16** Art does not exist merely to be sanctified within the walls of museums.
- 17** The illusion of art should be eliminated. The hope that art alone can change society is fantasy. Thus, it has never come to pass.
- 17-1** We must move beyond the presupposition within museums that artists represent excellence in every field of endeavor.\*<sup>9</sup>
- 17-2** Art is a necessary commodity to make life bearable. As such, professional artists have gained exclusive rights to art production. Through this monopoly, professional artists have become disconnected from society. They have not achieved their own way of life and have even become cut off from one another due to competition.
- 17-3** We propose that the active participation of the non-artistic world be sought. We encourage the involvement of all those who are not critics, dilettantes, or professional artists. Such engagement will allow for resilience and flexibility. Ultimately, all will become artists on a higher level.
- 17-4** Real life (also) exists outside art.
- 18** Good art is semi-permanently preserved. Mediocre art drifts and consumes the most resources. Bad art is fortunately disposed of quickly.

- 18-1 Good art is mindful of the entire process. How to create art is important, but how art is preserved or discarded is equally important.
- 19 Too much art is confined within monolithic buildings. Captivity demands management and management requires resources.
- 20 This museum will no longer be bound by conventions.
- 21 What has not yet been attempted is purely welcomed.

Notes:

- \*1 Some parts of this declaration were aided by the writings of the Situationist International as well as declarations by various other artistic movements. In particular, the Situationist International is also closely related to the May 1968 uprisings, and the codes issued by French students at the time are as follows. "Act", "Spend more, die faster", "Do not work", "Liberate enthusiasm", "Other worlds are possible", "Demand the impossible", "Prohibit prohibitions", "Destruction is the passion of creation", "The more you love, the more you revolutionize", "Even if you starve, you can't stand boredom", "Elections change nothing", "The Struggle continues". See *On the Poverty of Student Life by Students of the University of Strasbourg and Situationist International*, trans. Min Yoo-gi (Seoul: Chaeksesang, 2016) for more information.
- \*2 D tournement from Guy Debord, *Comments on the Society of the Spectacle*, trans. Yoo Jae-hong (Seoul: Woolryeok), p. 147.
- \*3 D tournement from *Russell-Einstein Manifesto* issued in 1955 by British philosopher Bertrand Russell (1872–1970) and American physicist Albert Einstein (1879–1955), which high-lighted the dangers posed by nuclear weapons and urged for the peaceful use of technology [Einstein signed this manifesto the day before his death]. D tournement from Walter Benjamin, *Theses on the Philosophy of History*, trans. Choi Seong-man (Seoul: Gil), p.356.
- \*4 Carl von Clausewitz, *On War*, trans. Kim Man-soo (Seoul: Galmuri, 2019), p. 191.
- \*5 Guy Debord, op.cit., p. 39.
- \*6 D tournement from Guy Debord, *Society of the Spectacle*, trans. Yoo Jae-hong (Seoul: Woolryeok, 2014), p. 192.
- \*7 Ibid., p. 188.
- \*8 Derek Wall, *The Rise of the Green Left*, trans. Cho Yoo-jin (Seoul: Ihaksa, 2013), p. 225.
- \*9 D tournement from Guy Debord, *Society of the Spectacle*, trans. Yoo Jae-hong (Seoul: Woolryeok, 2014), p. 58.

Fist published: *Sustainable Museum: Art and Environment*, exh. cat. Busan: Museum of Contemporary Art Busan, 2022, pp.32–34.

The digital version of the exhibition catalogue is accessible via the link below.  
[https://www.busan.go.kr/moca\\_en/exhibition01/1488230](https://www.busan.go.kr/moca_en/exhibition01/1488230)

# E-WERK Luckenwalde

インタビュー：黒澤浩美 文：坂口千秋

ドイツのルッケンヴァルデにあるE-WERK Luckenwaldeは、20世紀初頭の旧石炭火力発電所内にある、再生可能エネルギー発電所と現代アートセンターが合体したユニークな施設である。2019年にオープンし、アーティストのパブロ・ヴェンデルとキュレーターのヘレン・ターナーが共同でディレクターをつとめるこの施設では、化石燃料のかわりに廃木材チップを燃焼してKunststrom（アート電力）を送電網に供給し、その収益をすべてE-WERKに還元するという独自の循環システムを打ち立て、アートによる自律を目指している。確立されたアートや経済のシステムに依存しないオルタナティブなエコシステムを探求するE-WERKの実践例を、2023年1月に行ったメールインタビューをもとに紹介する。

## 経緯

ベルリンの南50キロメートル、電車で40分の人口約21,000人<sup>1</sup>の小さな町、ルッケンヴァルデは、20世紀初頭から戦後のドイツ民主共和国（旧東ドイツ）時代にかけて工業が発展し、建築家エーリッヒ・メンデルゾーンが1920年代に設計した帽子工場をはじめとした産業遺産がいくつも残る町である。東西ドイツの統一により東ドイツが消滅して以降は経済の低迷により人口が6000人減少した<sup>2</sup>。近年は、新たな経済計画による再生が進んでいる。

E-WERK Luckenwaldeは、褐炭火力発電所として1913年創業し、ルッケンヴァルデの工場や住宅へ電力を供給していたが、ベルリンの壁崩壊による政治的混乱で1989年に稼働を停止。その後、一時期は失業者の職業訓練施設に利用されたが、発電所として再開することはなかった。

2017年、アーティストのパブロ・ヴェンデルが主宰する非営利の電力会社Performance Electrics gGmbH（パフォーマンス・エレクトリック）が、この発電所の建物を購入。地元で調達した廃材チップを燃やして電気を作り、ドイツの送電網に電力を供給する持続可能なKunststrom Kraftwerk（アート電力発電所）として再生させ、さらに大規模な現代アートセンターとするというビジョンを持って発電所の改修工事を行った。そうして2019年、音楽とパフォーマンスのフェスティバル「POWER NIGHT」で新生E-WERK Luckenwaldeがオープンし、30年ぶりに発電所の機械のスイッチが点灯された。

## 施設の概要

E-WERKの建物はユーゲントシュテール様式のオリジナルのデザインをできるだけ生かして改装され、フロアごとに用途が異なる。地下は発電所の中心部。金工や木作業が可能で、アーティストの制作工房としても利用される。フロア1はアートセンターの中核で、床面積350平方メートル天井高8メートルの大きなタービンホールと3つの小規模なギャラリーを有し、展覧会や企画イベント、パフォーマンスなどが行われる。フロア2はアーティストのスタジオとレジデンス空間となっており、ベルリン市街地の家賃高騰に苦しむアーティストたちに安価で広い空間を提供している。この建物を含む10,000平方メートルという大きな敷地には、シュツットガルト拠点のアートコレクティブumschichten（ウムシヒテン）がデザインした500人収容可能なジオデシクドーム・パピリオン「FLUXDOME」や、アーティストでデザイナーのSamuel TREINDL（サミュエル・トレンドル）が、建物の廃材を利用して設計した低炭素キッチン「TRAFO」が併設されている。E-WERKでは、ほぼ四半期ごとの現代アートの企画展のほか、パフォーマンス、音楽フェスティバル、ワークショップ、国際的なアーティスト・イン・レジデンスなどのプログラムを年間を通して行っている。パンデミックの最中も、オンラインでプロジェクトやディスカッションを継続した。



E-WERK Luckenwalde外観  
E-WERK Luckenwalde exterior, 2019.  
Copyright of E-WERK Luckenwalde and Ben Westoby

## E-WERKにおける発電のしくみ

E-WERKでは、元石炭火力発電所の施設を再利用し、かつ化石燃料に代わる安定供給が可能な再生エネルギーとして、木質バイオマス発電を採用した。何百万年もかけて化石化し、一度燃焼したら再利用できない石炭と比較すると、木材はカーボンニュートラルなバランスのとれたエネルギー源とされている<sup>3</sup>。自然エネルギー利用機器専門メーカーであるSpannerR2社の技術協力を得て、1913年製の石炭発電の機械設備を、最新の木質ガス化(熱分解)システムへと改造した。燃焼する木材チップは、ルッケンヴァルデにあるケーブルドラム工場や遊具会社など複数の会社の廃材を使用している。またそれらの共同事業者は、木を再植林する営林業者から木材を調達しており、再生可能で持続可能な原料サイクルが保たれている。地元で集められた廃材は、旧褐炭発電所の機械式ベルトコンベア、炉、シューターシステムを経由して1階の工場に運ばれ、木質ガス化システムによって電気と熱に変換される。この方法は、建物のグレーエネルギー<sup>4</sup>を利用し、新たに炭素量の大きな設備を建設する必要を抑えることにもつながっている。

## アートによるアートのための電力、Kunststrom

E-WERKが生産する電力“Kunststrom”は、文字通り“Art Power”=アート電力を意味する。アート作品またはアーティストックな手法で発電されたクリエイティブな電力のことを指し、ヴェンデルが主宰するパフォーマンス・エレクトリックが特許を取得している。ドイツ国内にKunststromを供給するパフォーマンス・エレクトリックは、E-WERK以外にも、南ドイツの彫刻的な太陽光発電設備や、東海岸のグレイフスヴァルトにある風力発電の彫刻など、小規模な発電を行っており、自らを「アート電力供給者」と呼ぶ。

Kunststromは、ドイツ市民エネルギープロジェクトから発生する分散型の再生可能エネルギーを直接顧客に販売するBürgerwerke (ブルガーヴェルケ)<sup>5</sup>を通じて各顧客に供給される。現在パフォーマンス・エレクトリックは、太陽光、風力、木質ガスなどの再生可能エネルギー技術を利用して年間平均90万キロワットアワーを発電し、52の文化施設、企業、個人宅に電力を供給している。その収入はすべてKunststromの技術開発とE-WERK Luckenwaldeの現代アートプログラムに直接還元される。つまり、顧客は光熱費を払うことで、直接文化を支援することになるといふしくみである。また、このKunststromは、クリエイティブな電力であると同時に彼らのネットワークのメタファーでもあるとE-WERKはいう。

「公共空間における領域横断的な介入、インスタレーション、パフォーマンスといったユニークなアートプロジェクトから生み出されるKunststromは、送電網に還元されます。あらゆる場所に電力を送り届ける送電網そのものが、アートの伝達装置となるわけです。この送電網は、我々の活動のメタファーでもあります。アーティスト、デザイナー、建築家、美術史家、エンジニア、エコノミスト、その他さまざまな分野の専門家が協力し、アートとテクノロジー、ビジネスの融合がなされるのです。」

Kunststromはドイツ国内の誰もが使える電力であり、Bürgerwerke (ブルガーヴェルケ)のウェブサイトから使用電力量や住所などの詳細を入力するだけで簡単に切り替えることができる。



E-WERK エンジンルーム  
E-WERK Engine Room, 2019.  
Copyright of E-WERK Luckenwalde and Ben Westoby



## 活動資金

E-WERKは組織自体への助成や援助は受けていない。そのためプログラムや施設にかかるすべての費用を、エネルギー事業と並行して資金調達する必要がある。E-WERKの運営に必要な資金は、現在電力の販売のほか、プロジェクトへの助成金、スタジオ家賃収入、寄付、会場のレンタル料でまかなっている。夢は、Kunststromの販売で100パーセント資金を調達できるようになること。しかしそれには5000人以上の顧客が必要である。



ヘレン・ターナーとパブロ・ヴェンデル  
Helen Turner & Pablo Wendel  
Images by Diana Pfammatter, courtesy E-WERK Luckenwalde  
© Diana Pfammatter

## E-WERK Luckenwaldeの首謀者パブロ・ヴェンデル

このユニークで大胆なプロジェクトを牽引するパブロ・ヴェンデルとはいったいどんな人物なのだろうか。ヴェンデルは1980年シュツットガルト生まれ。シュツットガルト美術大学で彫刻を学んだあと、ロンドンのロイヤル・カレッジ・オブ・アートMAコースを修了。2006年、中国西安にある秦の始皇帝の数千体の兵馬俑に紛れ込み、中国警察に担ぎ出されたパフォーマンスが社会ニュースになるなど、社会に介入するゲリラ的なパフォーマンスを数多く実践してきた。この10年は発電にフォーカスし、2012年、アートコレクティブ、パフォーマンス・エレクトリックをシュツットガルトで結成。ユニークな再生可能エネルギーの発電プロジェクトをドイツ各地で展開している。

「Kunststromのアイデアは経済的な困窮から生まれました。2012年、パブロはアーティストとして世界各地で作品を発表していたにもかかわらず、自分の電気代を払うことができませんでした。展示の機会を交換価値とするこの文化経済は誤りであり、持続不可能なことは明らかでした。そこでパブロは、自律性を確立するために自分で発電することを決意し、それがKunststromのアイデアとなります。しかしKunststromは単なるサバイバルではなく、それ以上に、オルタナティブな経済システムによるエコシステムを目指すという意味がありました。」

E-WERKの創立は、それまでのヴェンデルの試みを大規模なスケールで展開する好機であり、発電所のオーナーや近隣住民に向けて彼のビジョンを伝え、地元で暮らす元発電所所員の協力を得ながら眠っていた発電所を2年かけて改修し、再生エネルギーの発電所に蘇らせた。

「パブロは2017年にこの建物を通常よりはるかに低価格で購入しましたが、それにはオーナーの理解が不可欠でした。パブロはE-WERKは非営利組織であり、プログラムの運営を通じてこの場所が市民の手に還ることを説明しました。1年半にわたる交渉の結果、オーナーは、支援レートで売却することを納得してくれました。」

## 「進歩的な減速」とスロー・キュレーション

E-WERKの共同ディレクターでチーフキュレーターをつとめる、ヘレン・ターナーは、英国チチェスターにあるCass Sculpture Foundation (キャス彫刻財団) チーフキュレーターを退職してヴェンデルのE-WERK構想に参加し、E-WERKのアートセンターの企画運営を手がける。

E-WERKは、彼らの活動の指針となる「エコロジー・ステイトメント」として、以下の「不可能と戯れる」「進歩的な減速」「競争ではなく協働」という3つの原則を掲げている。

## エコロジー・ステイトメント

### 不可能と戯れる

我々は、建物に残る19世紀のインフラを維持し、ここで閉鎖的回路の形成に努める。建築のグレーエネルギーを利用し、再生可能なKunststromを我々の活動に供給することで、直接行動を起こし続ける。Kunststromを送電網を通じて商用化することで、環境や経済に革新的な変化をもたらす文化セクターとしてクリエイティブ産業の可能性を徹底的に探究する。これは壮大な実験であり、我々は常に可能性の限界を押し広げ、失敗を受け入れながら、新しいユートピアの道を見つけ、文化と政治の変化を両立させることを目指す。

### 進歩的な減速

我々は、気候変動を文化運動に変容させることを目指し、食べるものから旅の目的地、消費の方法まで、仕事と生活のあらゆる面で持続可能性を追求する。減速のプロセスから始め、持続可能な移動方法を奨励し、さらに廃棄物を減らして閉鎖的回路の形成に注力する。これらの目標は、連続した短いプログラムの代わりに、より長いコミットメント契約、シーズン間の展覧会やレガシープロジェクトにおけるコラボレーションといったキュレーションにおいて提示される。

### 競争ではなく協働

競争ではなく協働の精神に基づき、我々は国境を越えた提携を拡大強化し、長期的なパートナーシップを構築する。国内では地域社会との関係を強化し、地域の知識にアクセスし、また我々の知識を共有することで、分野を超えた知の蓄積を形成していく。野心的で国際的な視野を持ちつつも、地元環境に優しい取引先を優先的に選択する。創造的なイノベーションを通じて我々は、エコロジカルな転換は楽しいと思えるように取り組んでいく。

\*これらの作業指針は生態系の変化に関する新たな知見や影響によって適応改善される。

(E-WERK Luckenwaldeウェブサイトより)

その中で、「進歩的な減速」のキュレトリアルな実践として、ターナーは「スロー・キュレーション」を掲げ、持続可能なキュレーションモデルの開拓に取り組んでいる。環境問題を中心テーマに据えるだけでなく、プログラム全体の構成にスロー・キュレーションのコンセプトを浸透させている。

2021年、E-WERKの隣に建つバウハウスの旧温水浴場Stadtbadで、第58回ベニス・ビエンナーレで国別参加部門の金獅子賞を受賞したオペラ《Sun & Sea (Marina)》を上演した。人工ビーチの光と熱にE-WERKの電力と排熱温水を利用して、100パーセントカーボンニュートラルな公演を実現させた。

また同年、この《Sun & Sea》のキュレーター、ルシア・ピエトロイウスティを招いて、長期的で多層的なプログラム「POWER NIGHTS: Being Mothers」を開催した。スローでサステイナブルな展覧会づくりをテーマに、2021年10月から2022年7月までの長期に渡り、映像、ライブパフォーマンス、香り、サウンド、食、インスタレーション、ワークショップやハプニングといった様々なイベントがE-WERKの敷地内やルッケンヴァルデのストリート、メンデルゾーンの旧帽子工場の建物などで繰り広げられた。



E-WERK Luckenwaldeにてルシア・ピエトロイウスティがキュレーションしたPOWER NIGHTSの一部、《Sun & Sea》のインスタレーションビュー  
Installation view of Sun & Sea as part of POWER NIGHTS curated by Lucia Pietrouisti at E-WERK Luckenwalde, 2021–2022.  
Courtesy E-WERK Luckenwalde and the artists.  
Image: Stefan Korte

「2019年、E-WERKのオープニングを飾ったKatharine WORF(カタリーナ・ウォルフ)とLouise O’KELLY(ルイズ・オケリー)キュレーションによる初回のPOWER NIGHTは、一晩の間に8つのパフォーマンスが繰り広げられた素晴らしいイベントでした。しかしその後、パンデミックを経験して、私たちはその形式に疑問を持ち始め、一晩にプログラムを詰め込むことはもう意味を成さないと意見が一致しました。そこで「POWER NIGHTS 2021–2022」では、本格的にスロー・キュレーションに挑みました。プログラムを章立てにして、1年を通して7人のアーティストの展覧会が相互に影響し合うようにしたのです。たとえば、「肥沃」と「肥沃な土壌」というロシアのコンセプトに対して、Tabita REZAIRE(タビタ・レゼール)は、フランス領ギアナの3人の助産師に産婆の歴史的慣習についてインタビューした《Womb Wisdom》(2021)という素晴らしいドキュメンタリーを発表しました。展示の成長と変化を見るために、1年の間にたくさんの人が何度も足を運んでくれました。しかし、このスローダウンとセルフケアへの取り組みは100パーセント成功したとは言えません。なぜなら仕事量が格段に増え、最後にはチーム全体が疲弊してしまったからです。」

2023年、E-WERKは、チームにおいても、またプログラムへのアプローチでも積極的にスローダウンを推奨していく。スロー・キュレーションは、関わる人それぞれに豊かな経験となるプログラムのあり方をともに探求していく、そのプロセスを通して、オーガニックに成長変化していくものなのかもしれない。



fig. 1 E-WERK Luckenwalde玄関  
E-WERK Luckenwalde entrance, 2019.  
Copyright of E-WERK Luckenwalde and Ben Westoby.

## ローカルの人々と共有する夢

E-WERKの玄関の高いアーチには、稲妻を握る手がデザインされた青いステンドグラスがある (fig. 1)。第一次世界大戦前夜から戦後の東西ドイツの統一まで、60年以上にわたり近隣地域へ電力を供給した石炭火力発電所で働く労働者たちのシンボルだ。戦後、ファシズムを思わせるとして撤去されかかったが、元労働者たちが守り抜いたという。21世紀、そのシンボルは新しいアート電力発電所に象徴として受け継がれ、現在のE-WERKのロゴマークになっている。

世代や分野を超えた知の体系の構築は、E-WERKの目標のひとつである。元石炭発電所の構造を理解して再び稼働させるには、この地域に住み、かつてここで働いていた人々の技術的な助言なしには到底不可能だったという。発電所の内部には、建築計画、設計図、技術的改良、工学的・経済的実践の文書、報告書、通信文といったE-WERKの全歴史資料が残っており、そのアーカイブごと建物を受け継いだE-WERKは、アーティストと元発電所所員とともにアーカイブを再解釈するプロジェクトを立ち上げた。2021年、Adriana TRANCA (アドリアナ・トランカ) のキュレーションによる「The Archive Show」は、Lamin FOFANA (ラミン・フォファナ)、Keiken (ケイケン)、Henrike NAUMANN (エンリケ・ナウマン)、Jenna SUTELA (ジェナ・ステラ)、Lauryn YOUNDEN (ローリン・ユードン)、L. ZYLBERBERG (L. ジルベルバーグ) の6人の現代アーティストがアーカイブを解釈してスコアを作成し、パフォーマンスな儀式、DJセット、発酵

ワークショップ、ビデオインスタレーションなどのメディアを通じて発表した。その際、アーカイブとアーティストの仲介役として資料の読み解きに協力したのが、元発電所の所員たちだったという。

「この建物の歴史に関わるたくさんの人たちが、発電所についての知識を共有してくれた。そして何より私たちの活動の可能性を信じてくれたことは本当に心強いです。彼らは、発電所が再び動き出し、建物や国の送電網に電力を生産供給する発電所として機能することに力を貸し、そしてKunststromによってエコロジーに貢献できることを喜んでくれています。」

現在、E-WERKにはフルタイムとパートタイム併せて13人のコアメンバーと、E-WERKに住み込みで働くボランティアグループがいる。小さなグループだが野心は大きく、領域横断的なネットワークを形成してビジョンを共有し、地球規模の課題にアートの手法で具体的な提案を行う。E-WERKは発電所であり、アートセンターであり、そしてそれ自体が機能するアート作品なのである。

「私たちは、アートには社会的・政治的な変化を促す大きな可能性があると思っています。私たちが制作を依頼する作品の多くには機能があります。技術者や自然保護活動家、研究者、土壌の専門家などと協働するのはそのためです。」

## E-WERKのこれから

2023年のプログラムのテーマは、「The Material Revolution(物質革命)」。

システムに変革をもたらす物質の力にフォーカスし、従来の法則に逆らって、物質に新たな意味を見出すアーティストたちの実践を紹介する。英国を拠点に活動するKira FREIJE (キラ・フライヤー) のドイツ初個展のほか、エコロジー・アートのパイオニアとして知られるエコロジー・ランド・アーティスト、Agnes DENES (アグネス・ディーンズ) の映像シリーズの上映、そしてインダストリアル・ミュージックの音楽家で、EINSTÜRZENDE NEUBAUTEN (アインシュテュルツェンデ・ノイバウテン) の創立メンバーでもあるFM Einheit (FMアインハイト) によるパフォーマンスとサウンド・インスタレーションが予定されている。

また、新しいプログラムも複数始まる。アーティスト、キュレーター、科学者、建築家が出し合い、E-WERKの10,000平方メートルの敷地の活用を考えるサテライト・プログラム「E-WERK invites」。3人のアーティストそれぞれに持続可能な展示のための新しいグリーン素材のプロトタイプを委託するプログラム「The Sustainable Institution」。さらに、文化セクターにおけるエコロジー変革を試みるアーティスト・イン・レジデンス・プログラムも予定している。国を越えてさまざまな団体と協働しながら、時間をかけて環境問題への有効な解決策をアーティスト主導で探求し、レジデンスやシンポジウム、パフォーマンスといった方法で人々に開きながら、変化の一部に人々を取り込んでいく。Kunststromに切り替えることと同じように、E-WERKの活動に参加することによっても、イノベーションに向けた一歩は踏み出せる。

「パブロ・ウエンデルは長い間サステナビリティに取り組んできました。それはアート界がサステナビリティに関心を示しながら行動を起こさないことにうんざりしたからです。ドイツに住んでいれば誰でもE-WERKで生産されるKunststromに切り替えることができます。それによって、あなたのオフィス、スタジオ、家庭、ギャラリー、施設の光熱費がE-WERKの現代アートプログラムをサポートすることになるのです。私たちは、エネルギーを共有の資源と捉え、電力の分散化を図り、人々を触発したいと考えています。」

アーティスト主導の実践とは、現代社会を全く新しい視点から突破していかうとする、ラディカルな思考と行動の絶え間ないプロセスにある。科学とアート、生活に根ざしたオルタナティブな提案を行動で示していくE-WERKは、インタビューの最後に、美術館のサステナビリティについて3つのアドバイスをくれた。どれも全く不可能なことではないし、現実には彼らが日々実践していることである。

- Kunststromに乗り換えよう!
- サステナビリティについての説明責任
- スローダウン

## 註

- \*1 “Willkommen in Luckenwalde!,” Luckenwalde, <https://www.luckenwalde.de/Wirtschaft/Willkommen/> (accessed: March 7, 2023).
- \*2 Kate Connolly, “Art electricity’ revives old German power station,” *The Guardian*, Sunday, May 19, 2019, (accessed: March 7, 2023) <https://www.theguardian.com/world/2019/may/19/german-art-collective-generate-electricity-art-e-werk-luckenwalde>.
- \*3 森林で大気中の二酸化炭素を吸収していた木材を燃焼して排出される二酸化炭素は、樹木の伐採後に植林が更新されることで再び樹木に吸収されることになり、大気中の二酸化炭素濃度に影響を与えない。よって木材のエネルギー利用はカーボンニュートラルの特性を持つとされる。
- \*4 建築物や製品などに潜む、なにかをつくるときに発生する必要なエネルギー量のこと。材料の抽出、部品の製造・加工、人・機械・部品・材料の運搬、設置、廃棄に使用されるエネルギーなどが含まれる。
- \*5 詳細はBürgerwerke (ブルガーヴェルケ) webサイトを参照 <https://buergenwerke.de/> (accessed: March 7, 2023)。

## 参考文献

- ・ “Standortentwicklung,” Luckenwalde. <https://www.luckenwalde.de/Wirtschaft/Standortentwicklung/>
- ・ Kate Connolly, “Art electricity’ revives old German power station,” *The Guardian*, Sunday, May 19, 2019. <https://www.theguardian.com/world/2019/may/19/german-art-collective-generate-electricity-art-e-werk-luckenwalde>
- ・ Gallery Climate Coalition, ““Take The Risk!” E-WERK Luckenwalde’s Helen Turner On Running A Sustainable Art Institution And Power Station,” April 16, 2021. <https://galleryclimatecoalition.org/news/34-take-the-risk-e-werk-luckenwalde-s-helen-turner-on/>
- ・ Tom Wilkinson, “Public generator: E-Werk in Luckenwalde, Germany by Pablo Wendel and Helen Turner,” *The Architectural Review*, October 17, 2022, <https://www.architectural-review.com/buildings/public-generator-e-werk-in-luckenwalde-germany-by-pablo-wendel-and-helen-turner>

---

## 黒澤浩美(くろさわ ひろみ)

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。2014年の開館以後も「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・ピュレス・ミラー」「ミヒャエル・ボレマンズ マーク・マンダース」など、国内外で活躍する現代美術作家の展覧会を企画。ミュージアム・コレクションの選定、学校連携や幅広い世代に向けた教育普及プログラムの企画も手がける。

---

## 坂口千秋(さかぐち ちあき)

アートライター、アートコーディネーター。鹿児島県生まれ。美術館の展覧会やアーティスト主導のプロジェクト、地域の芸術祭など、現代美術のさまざまな現場にプロジェクトベースで携わる。WebマガジンArt Scapeにて「スタッフエントランスから入るミュージアム」を時々連載中。カルチャーレビューサイトRealTokyo編集スタッフ。独立系アートマガジン「VOID Chicken」共同発行人。

# E-WERK Luckenwalde

Interviewer: KUROSAWA Hiromi Text by SAKAGUCHI Chiaki

E-WERK Luckenwalde in Luckenwalde, Germany is a unique combination of a renewable energy and a contemporary art center, housed in a twentieth-century coal-fired. Opening in 2019 and co-directed by artist Pablo WENDEL and curator Helen TURNER, the facility aims for autonomy through art; it burns waste wood chips instead of fossil fuels to provide Kunststrom (“art-power” electricity) to the grid, with all proceeds going to E-WERK, establishing a unique system of circulation. The following text is based on an email interview conducted in January 2023, introducing E-WERK’s practice of exploring alternative ecosystems that do not depend on established systems of art and economy.

## Introduction

Fifty kilometers south of Berlin and a forty-minute train ride away, Lückenwalde is a small town with a population of 21,000<sup>1</sup>, of which industries flourished from the beginning of the 20th century to the postwar period in the German Democratic Republic (former East Germany). The town has a number of industrial legacies, including a hat factory designed by architect Erich MENDELSON in the 1920s. After the unification of East and West Germany, its population had decreased by 6,000 due to economic stagnation.<sup>2</sup> In recent years, the town has been regenerating through a new economic plan.

E-WERK Luckenwalde was established in 1913 as a lignite-fired power plant, supplying electricity to factories and residences in Luckenwalde, but ceased operations in 1989 amid the political turmoil caused by the fall of the Berlin Wall. After being temporarily used as a vocational training facility for the unemployed people, it never reopened as a power plant.

In 2017, Performance Electrics gGmbH (Performance Electrics), a non-profit power company led by artist Pablo WENDEL, purchased the building of the power plant. The company renovated the power plant with the vision of turning it into a sustainable Kunststrom Kraftwerk (Art Power Plant) that burns locally sourced waste wood chips to produce electricity and supply power to the German national grid, as well as a large-scale contemporary art center. In 2019, the new E-WERK Luckenwalde opened its doors with the music and performance festival “POWER NIGHT,” and the power plant’s machinery was switched on for the first time in 30 years.

## Facility overview

E-WERK's architecture was renovated with as much of the original *Jugendstil* designs as possible, with each floor serving a different purpose. The basement is the heart of the power plant. It can be used for metalworking and woodworking, as well as a studio for artists. Floor 1 is the core of the art center, with a large turbine hall with a floor area of 350 square meters and a ceiling height of 8 meters, along with three smaller galleries for exhibitions, events, and performances. Floor 2 hosts artist studios and residency spaces, providing inexpensive and spacious accommodation for artists struggling with the rising rent Berlin. The 10,000-square-meter site, where the E-WERK building is located, also houses "FLUXDOME," a geodesic dome-pavilion designed by the Stuttgart-based art collective *umschichten* that accommodates up to 500 people, along with "TRAFO," a low-carbon kitchen designed by artists/designer Samuel TREINDL using building scraps. E-WERK offers contemporary art exhibitions roughly every quarter of the year, accompanied by a year-round program including performances, music festivals, workshops, and international artists in residence, and during the pandemic online projects and discussions, too.

## The power generation mechanism at E-WERK

E-WERK has adopted wood biomass power, a renewable energy source that reuses the facilities of the former coal-fired power plant, providing a stable supply of energy in place of fossil fuels. Compared to coal, which takes millions of years to fossilize and is not reusable once combusted, wood is considered a carbon-neutral, balanced energy source.<sup>3</sup> With technical assistance from Spanner Re2, a manufacturer specializing in equipment for natural energy application, the mechanical equipment of the 1913 coal power plant was converted into a state-of-the-art wood gasification (pyrolysis) system. The combusted wood chips come from scrap wood sourced from several companies in Luckenwalde, including a cable drum factory and a playground equipment company. These partners source their wood from forest management companies that reforest trees, maintaining a renewable and sustainable feedstock cycle. Locally collected waste materials are transported via a mechanical conveyor belt, a furnace, and a shooter system from the former lignite power plant to the mill on the first floor, where they are converted into electricity and heat by a wood gasification system. This method also utilizes the building's "grey energy"<sup>4</sup> and reduces the need to construct new facilities with large carbon footprints.

## Kunststrom, a power for art, by art

"Kunststrom," the power produced by E-WERK, literally means "Art Power." It is electricity generated by artworks or artistic means, and is patented by Wendel's artistic practice, Performance Electrics which supplies Kunststrom within Germany, also generates electricity on a smaller scale, including a sculptural solar power facility in southern Germany and a wind-powered sculpture in Greifswald on the East Coast, calling itself an "art power supplier."

Kunststrom supplies electricity to each customer through Bürgerwerke<sup>5</sup>, which provides decentralized renewable energy generated by citizen energy projects in Germany directly to customers. Performance Electrics generates an average of 900,000 kilowatt-hours per year using renewable energy technologies such as solar, wind, and wood gas to power 52 cultural institutions, businesses, and private residencies. All revenue goes directly back into Kunststrom's technological development, as well as E-WERK Luckenwalde's contemporary art program. In other words, by paying their utility bills, customers are directly supporting culture. According to E-WERK, Kunststrom is both a creative power and a metaphor for their network.

*Kunststrom is produced through transdisciplinary interventions, installations and performances in public spaces, creating unique art projects and feeding it as Kunststrom back into the grid. This makes the power grid itself, which is capable of releasing energy anywhere, the transmitter of art. This metaphor of the grid directly illustrates the way Kunststrom operates. Artists, designers, architects, art historians, engineers, economists and other interdisciplinary experts collaborate together, thus creating a synthesis between art, technology and business.*

Kunststrom is available for anyone in Germany, and can easily be switched to by entering details on the Bürgerwerke website like electricity usage and address.

## Funding

E-WERK does not get institutional funding and have to fundraise alongside their energy endeavours for all programme and facility costs. E-WERK's operational needs are currently met by the sale of electricity, grants for projects, studio rent, donations, and venue rental fees. It aspires to become 100 percent funded from the sale of Kunststrom. As this would require more than 5,000 customers.

## Pablo WENDEL, the mastermind behind E-WERK Luckenwalde

Who is Pablo WENDEL, the person behind this unique and daring project? Wendel was born in 1980 in Stuttgart. After studying sculpture at the Academy of Fine Arts Stuttgart, he completed an MA at the Royal College of Art in London. He has practiced numerous guerrilla-style performances that make social interventions, such as his 2006 performance that became a subject of news, in which he disguised himself as one of the thousands of terracotta warriors of Qin Shi Huang in Xi'an, China, consequently being carried off by the Chinese police. In the last decade he focused on power generation, forming the art collective Performance Electrics in Stuttgart in 2012. The collective carries out unique renewable energy projects throughout Germany.

*The idea of Kunststrom was born out of financial hardship. In 2012, Pablo was unable to pay his own electricity bill, despite presenting artworks around the world as an artist. It was clear that the cultural economy, in which exhibition opportunities became exchange values, was dysfunctional and unsustainable. Pablo decided to generate his own electricity in order to maintain autonomy, which became the idea for Kunststrom. That said, Kunststrom signifies more than mere survival, but a pursuit for an ecosystem based on alternative economic systems.*

The founding of E-WERK was an opportunity to take Wendel's previous endeavors to a larger scale; by communicating his vision to power plant owners and neighbors, and with the help of former power plant workers living in the area, he spent two years to renovate the inactive power plant, reviving it as a power plant for renewable energy.

*In 2017, Pablo purchased the building for a price much lower than usual, for which the owner's understanding was essential. Pablo illustrated how E-WERK was a non-profit organization, and that the site would be returned to the public through the program. After a year and a half long negotiation, the owner agreed to sell at a supportive rate.*

### “Progressive deceleration” and slow curating

E-WERK Co-Director and Chief Curator, Helen TURNER, left her role as the chief curator of the Cass Sculpture Foundation in Chichester, England, to join Wendel's E-WERK initiative and manages the art center's programming.

E-WERK proposes following three principles as the “ecology statement” base their practice on: “Playing with the impossible,” “progressive deceleration,” and “collaboration not competition.”

## Ecology Statement

### *Playing with the impossible*

*We will work towards closing the circuit by keeping the building's 19th century infrastructure alive. Working with the building's grey energy we will continue to take direct action by powering our activities with renewable Kunststrom. By making Kunststrom commercially available through the national grid, we will continue to subversively explore how it is possible for the creative industry to lead innovative ecological and economic change for the cultural sector. As a large-scale experiment we will constantly push the boundaries of what is possible, welcoming failure, in order to find new utopian paths and realign culture with political change.*

### *Progressive deceleration*

*We will pursue sustainability in all facets of working and living, from what we eat to where we travel and how we consume in an effort to transform climate change into a cultural movement. Beginning with a process of deceleration, we will encourage sustainable travel methods and further work towards eliminating waste and closing the circuit. These goals will manifest curatorially with longer consignment agreements, inter-seasonal collaborations between exhibitions and legacy projects, rather than quick successive programming.*

### *Collaboration not competition*

*In the spirit of collaboration not competition, we will broaden and strengthen our cross-border alliances to develop long term partnerships. At home, we will continue to nurture our relationship with local communities, to access their knowledge and share ours, forming transdisciplinary knowledge banks. Whilst remaining ambitious and international in our outlook, we will always choose local and ecological suppliers first. Through creative innovation we will work towards making ecological transformation fun.*

*\*As a working model, this Ecology Statement will be adapted and improved as new insights and influences in ecological change develop.*

(From E-WERK Luckenwalde's website)



In this context, Turner has proposed “slow curating” as a curatorial practice of the “progressive deceleration,” pioneering a sustainable curatorial model. In addition to placing environmental issues as a central theme, the concept of slow curating permeates the entire program structure.

In 2021, the opera *Sun & Sea (Marina)*, which won the Golden Lion for Best National Participation at the 58th Venice Biennale, was performed at the Stadtbad, a Bauhaus former public bath built next to E-WERK. The performance was 100 percent carbon neutral, using E-WERK’s electricity and waste hot water to power the lighting and heating for the artificial beach.

The same year, E-WERK also invited Lucia PIETROIUSTI, the curator of *Sun & Sea* and to present “POWER NIGHTS: Being Mothers,” a long-term, multi-layered program. Under the theme of creating a slow and sustainable exhibition, it unfolded various events including film, live performance, smell, sound, food, installations, workshops, and happenings over an extended period from October 2021 to July 2022 across E-WERK, on the streets of Luckenwalde, and a former hat factory building in Mendelsohn.

*The first “POWER NIGHT” that inaugurated E-WERK in 2019 curated by Katharina WOLF and Louise O’KELLY was a fantastic event with eight performances over the course of one night. But then after experiencing the pandemic, we began questioning that format, and came to agree that cramming the program into one night just didn’t make sense anymore. So for “POWER NIGHTS 2021–2022,” we took on the challenge of slow curating in earnest. We divided the program into chapters so that the exhibitions by the seven artists would influence each other throughout the year. For example, in response to Lucia’s concept of “fertility” and “fertile soils,” Tabita REZAIRE presented Womb Wisdom (2021), a wonderful documentary in which she interviewed three midwives in French Guiana about the historical practice of midwifery. Many people came back again and again throughout the year to see the growth and changes in the exhibition. That said, this attempt to slow-down and for selfcare was not 100 percent successful. The workload had remarkably increased, and by the end the whole team was exhausted.*

In 2023, E-WERK will actively encourage a slow-down both within its team and its approach to programs. Slow curating grows and transforms organically, through the process of collectively exploring ways to make programs that provide enriching experiences for all of those involved.

## A dream shared with local people

In the high arch of E-WERK’s entranceway is a blue stained-glass window with a design of a hand holding a lightning bolt (fig. 1). It was a symbol of the workers at the coal-fired power plant that supplied electricity to the neighborhood for more than 60 years, from the eve of World War I to the reunification of East and West Germany after World War II. In the post-war period, it almost got removed as a symbol of fascism, but the former workers protected it to stay. In the twenty-first century, the new art power plant has inherited it as a symbol, and it has become the logo of E-WERK.

One of E-WERK’s goals is to build a body of knowledge that transcends generations and disciplines. Understanding the structure of the former lignite power plant and putting it back into operation would not have been possible without the technical advice of the people who lived and worked in the area in the past. Inside the power plant are all of E-WERK’s historical documents, including architectural plans, blueprints, technical improvements, documents of engineering and economic activities, reports, and correspondence. E-WERK, which inherited the building with its entire archive, launched a project to reinterpret the archive with artists and former workers at the power plant. In 2021, “The Archive Show,” curated by Adriana TRANCA, featured six contemporary artists, Lamin FOFANA, Keiken, Henrike NAUMANN, Jenna SUTELA, Lauryn YODEN, and L. ZYLBERBERG, who interpreted the archive to create musical scores that they presented as a range of media, including performative rituals, DJ sets, fermentation workshops, and video installation. In doing so, the former employees of the power plant helped read and interpret the materials, acting as the intermediaries between the archive and the artists.

*Many of those who are involved in the history of this building have shared their knowledge of the power plant with us. Most of all, it is really encouraging that they believed in the potential of our work. They are happy to help get the power plant up and running again, to help it function as a power plant that produces and supplies electricity to the building and to the national grid, contributing to ecology with Kunststrom.*

Currently, E-WERK has a core group of 13 full- and part-time members, and a group of volunteers who live and work at E-WERK. A small group with great ambition, they form a cross-disciplinary network to share their vision and make concrete proposals on global issues through artistic methods. E-WERK is a power plant, an art center, and a functioning artwork in itself.

*We believe that art has a great potential to induce social and political change. Many of the artworks we commission have a function. That is why we work with engineers, conservationists, researchers and soil experts among others.*

## The future of E-WERK

The theme of E-WERK's 2023 program is "The Material Revolution." With a focus on the power of materials to transform systems, the program will introduce the practices of artists who defy conventional norms to find new meanings in materials. In addition to the UK-based Kira FREIJE's first solo exhibition in Germany, the exhibition will include a screening of a video series by Agnes DENES, an ecological land artist known as a pioneer in the field, and a performance and sound installation by FM Einheit, an industrial musician and founding member of EINSTÜRZENDE NEUBAUTEN.

Furthermore, multiple new programs will be commencing. "E-WERK invites" is a Satellite program in which artists, curators, scientists, and architects will share ideas for the use of E-WERK's 10,000-square-meter site. "The Sustainable Institution" is a program that commissions three artists to create different prototypes of new green materials for sustainable exhibitions. In addition, there will be an artist-in-residence program that will explore ecological change in the cultural sector. In collaboration with a variety of organizations across national borders, this program will explore effective artist-led solutions to environmental issues over a period of time opening up to the public through residencies, symposia, and performances, engaging people to be part of the change. Much like switching to Kunststrom, one can take a step toward innovation by participating in E-WERK's activities.

*Pablo Wendel has long been committed to sustainability. He was fed up with the art world showing interest in sustainability while not taking any action. Anyone living in Germany can switch to Kunststrom produced by E-WERK. By doing so, utility bills at your office, studio, home, gallery or institution can support E-WERK's contemporary art program. We see energy as a shared resource, and hope to inspire people to decentralize electricity.*

Artist-led practice is a constant process of radical thinking and action that seeks to break through the contemporary world from a completely new perspective. E-WERK, which demonstrates in action alternative proposals rooted in science, art, and life, gave us three pieces of advice for making museums sustainable in concluding the interview. None of these advices are impossible, and in reality they are what they practice daily:

- Switch to Kunststrom!
- Accountability for Sustainability
- Slow down

(translated by MIYAZAWA Kana)

Notes:

- \*1 "Willkommen in Luckenwalde!," Luckenwalde, <https://www.luckenwalde.de/Wirtschaft/Willkommen/> (accessed: March 7, 2023).
- \*2 Kate Connolly, "Art electricity' revives old German power station," *The Guardian*, Sunday, May 19, 2019, (accessed: March 7, 2023) <https://www.theguardian.com/world/2019/may/19/german-art-collective-generate-electricity-art-e-werk-luckenwalde>.
- \*3 Carbon dioxide emitted from burning wood, which absorbs atmospheric carbon dioxide in the forest, can be re-absorbed by the trees on the condition of continuous reforestation; it does not affect the concentration of carbon dioxide in the atmosphere. Therefore, wood-based energy is considered carbon neutral.
- \*4 The "grey energy" is the amount of energy required to produce things like buildings and products. It includes the energy used for extracting materials, manufacturing and processing parts, transportation of people, machines, parts, and materials, as well as for installing and disposing of things.
- \*5 See Bürgerwerke's website for details, <https://buergerwerke.de/> (accessed March 7, 2023).

References

- "Standortentwicklung," Luckenwalde. <https://www.luckenwalde.de/Wirtschaft/Standortentwicklung/>
- Kate Connolly, "Art electricity' revives old German power station," *The Guardian*, Sunday, May 19, 2019. <https://www.theguardian.com/world/2019/may/19/german-art-collective-generate-electricity-art-e-werk-luckenwalde>
- Gallery Climate Coalition, "'Take The Risk!' E-WERK Luckenwalde's Helen Turner On Running A Sustainable Art Institution And Power Station," April 16, 2021. <https://galleryclimatecoalition.org/news/34-take-the-risk-e-werk-luckenwalde-s-helen-turner-on/>
- Tom Wilkinson, "Public generator: E-Werk in Luckenwalde, Germany by Pablo Wendel and Helen Turner," *The Architectural Review*, October 17, 2022, <https://www.architectural-review.com/buildings/public-generator-e-werk-in-luckenwalde-germany-by-pablo-wendel-and-helen-turner>

---

**KUROSAWA Hiromi**

After graduating Boston University (Massachusetts, USA), Hiromi Kurosawa worked at Art Tower Mito (Ibaraki) and Sogetsu Art Museum (Tokyo), before joining the Preparatory Committee for art museum construction at the 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa. After the museum's opening in 2014, Kurosawa has organized exhibitions of leading contemporary artists from Japan and abroad, including Olafur Eliasson, Takashi Homma, Do Ho Suh, Fiona Tan, Janet Cardiff & George Bures Millers, and Michaël Borremans, Mark Manders. She also oversees the selection of museum acquisitions, partnership programs with schools, as well as educational outreach programs for a wide range of generations.

---

**SAKAGUCHI Chiaki**

Chiaki Sakaguchi is an art writer and art coordinator. She was born in Kagoshima, Japan. Sakaguchi is involved in various grounds of contemporary art, including museum exhibitions, artist-led projects and local art festivals. She occasionally writes the column "Museums from the staff entrance" on online magazine Art Scape. She is an editor of the cultural review website *RealTokyo*, and the co-publisher of the independent art magazine *VOID Chicken*.

# 複数的な未来に向けた唯一無比のミュージアム

ルイス・アルベルト・オリヴェイラ

タイムラインを思い浮かべることができる。少なくとも、歴史の本や百科全書、雑誌などに登場するそれであればよく知っているはずだ。そこでは大きな出来事やその有名な登場人物たち、発明やそれを創り出した天才たちが行儀よく1列に並んでいる。線路のようにまっすぐなこの線に沿って、未来は——19世紀にしばしば進歩のシンボルとなった蒸気機関車のように、ひたすら全速力で——前に進むだけでいい。未来は前方のどこかに固定され、未実現の状態で私たちを待っている1地点だと考えると、とても安心できる。安心できるが、それは幻想だ。時間はもちろん直線ではない。同様に、未来も固定された点ではない。実を言えば、それはまだどこにもない。私たちのミュージアムが提案する物語を支える中心的発想はこうだ——未来とは建設作業であり、この作業は今日始まる。

「明日のミュージアム」にも独自のタイムラインがある。ただしそれが提供する体験は、現実と同じく曲がりくねり予想不可能な道だ。私たちが来場者に提案する思索は、とうてい直線的とはいえない。それが描く線は過去、現在、また可能な複数の未来のまわりをくねくねとうねる。海底へと潜り、気候の変容を探究する。遺伝子構造や電子機器の回路など、具体的な物質のなかへと入り込むが、同時に、感情や先入観、恐怖や希望、情動や予感など、記述不可能な実体を囲い込み包み込む。

先ほど触れたような型にはまった時間観は、同じくらい時代遅れの科学観に結びついている。アインシュタインやボーアといった人々の大胆な理論がきっかけとなり、20世紀初頭に科学革命が始まった。それ以来、数々の決定的な実験や度肝を抜くような観察がなされ、古典的パラダイムの根本は自壊するに至っている。にもかかわらず1世紀前に始まったこの革命の影響は、一般の人が科学に対して持っているイメージにはまだ感じられない。科学とは証明済みの真実を集めたものだとする見方は徐々に、以下のような異なる理解に取って代わられつつある。すなわち、科学の知識は一時的なものにすぎず、つねにアップデートされ刷新される可能性があり、科学が与える回答はいつでも部分的であって、ジグソーパズルの最後のピースをはめ込んだと思ったら、また新たなピースが切り出されてくるといったぐあいなのである。

時間や明日をめぐる新たなヴィジョンを提案し、科学に対するまた別の見方を誘発するには、新しいタイプのミュージアムをつくるのが最適だ。「明日のミュージアム」は、リオデジャネイロの港湾地区を再活性化するという大プロジェクト——この50年間に同市が実施したなかで最も野心的な都市改造計画——のなかめとして創設された。当初はもっとこぢんまりと、港の倉庫2棟にサスティナビリティ（持続可能性）の問題を扱うミュージアムを創設するという提案がなされたが、最終的にはスペインの

サンティアゴ・カラトラバに、付近一帯で進む再開発のアイコンとなるような大胆な建築デザインを委嘱するという決断が下り、計画は新たな次元を獲得した。ただし「明日のミュージアム」の大胆さは、その建築が描き出す線に限られない。明日とはカレンダーに記された日付けでも、不可避の出来事でも、いずれ私たちがたどり着く場所でもない——このような考えを探究することが目標となったのである。明日はつねに現在進行形なのだ。



fig. 1 Photo: Albert Andrade

## 明日観測所 OBSERVATÓRIO DO AMANHÃ

時間は止まらないし、私たちのミュージアムも止まらない。生きるだけでなく警告することをも目的とする有機体である私たちは、観衆に提示するコンテンツを構成するさまざまなアイテムをつくり出すのに使うデータ集合を、定期的にアップデートしていただく。衛星が撮影した新しい写真でもいいし、セラード(ブラジルのサバンナ)の状況をめぐる最新の数値でもいいし、人口についての国連の新たな報告書でもいい。当館の「明日観測所」と呼ばれるセクターは、こういったデータを受信しフィルタリングして、常設展示が必ず最新かつ厳正な情報をわかりやすく紹介し、相互に接続するよう保証するだろう。当館はほとんど全面的にバーチャルであり、そのニーズに対応する情報テクノロジーのリソースが膨大に用意されていて、絶え間なく流れ込んでくるデータ、画像、グラフィック、数字のフローを容易に吸収することができる。当館はこういったデータを生み出すNASAやブラジル国立宇宙研究所(INPE)、気候変動政府間パネル(IPCC)、世界資源研究所(WRI)など世界中の80ほどの機関と、公式かつ恒久的なコラボレーションを維持していただく。

当館の展示体験を供給する情報のかたまりを管理する以外にも、「明日観測所」にはいくつかの機能を備えるだろう。編集センターと討論センターを足して2で割ったような同観測所は、このコンテンツを戦略的に展開し、学界と社会の各分野が出会い、当館の倫理のふたつの柱であるサステナビリティと共存というトピックを話し合うことを奨励するだろう。

ユーザーは観測所に加わって研究を行ったり、分析やシミュレーションを通じてデータとインタラクトしたり、ミーティングスペースを使用したり、当館の講堂で催されるセミナーや連続講演に(リモート形式も含めて)参加することができるだろう。

近年、実験的なミュージアムがいくつか設立されており——たとえばサンパオロの「サッカー・ミュージアム」や「ポルトガル語ミュージアム」——いずれもインタラクティブ性を特色としている。その流れをくむ「明日のミュージアム」も、ここ20、30年のあいだに世界中にひろまった数々の科学ミュージアムとのあいだでひとつの性質を共有している。第1世代の自然科学ミュージアムが、遺物、化石、断片、人工物といった物理的なモノの集まりを扱っていたのに対し、のちには意図が変化し、単に来場者に情報を提供するか、伝統的な美術館のように収蔵品を楽しんでもらうとかいうだけではなくなった。そうではなくて科学ミュージアムは、事物の動きを例示しようと努めるようになったのだ。自然の法則とはどのようなものか。物体はどのように落下するのか。電流はどのようにして電球を点灯させるのか。こういった例示的ミュージアムでは、現象を提示し、その動きを定める法則を説明することが目指された。

同じ道を歩むなかで「明日のミュージアム」はさらに一步を踏み出し、省察とインタラクティブ性の先を行く。私たちの狙いは応用科学のミュージアムを創設することだった。科学はどのように働くか、科学者たちはどのように働くか、どのように法則を記述し発見を行うかを示すだけでなく、私たちの目標は、近年科学が開発してきているリソースを用いながら、未来へどのような道がありうるかを来場者に探ってもらいたいことだ。

以前の自然科学ミュージアムは物体のコレクションや死んだ標本を中心として組み立てられていた。それに対し「明日のミュージアム」の核にあるアーカイブを構成するのは、さまざまな可能性だ。かつての

ミュージアムにあったのは過去の名残りだった。「明日のミュージアム」にあるのは可能な複数の未来だ。ゆえに当館はまったく独創的なミュージアムである。そのコンセプトでは、ふたつの相互補完的な特色が際立っている。完全に非物質的な体験、つまり可能な未来を提供するのに加えて、当館はある特定の時間形象、すなわち「未来」という形象にはっきりと取り組むミュージアムである。

一時的で絶えず変容する知識の集まりとしての科学を解説し、可能な複数の未来から構成されるひとつの明日を探ること。そのためには、ミュージアムのコンテンツを継続的にアップデートしなければならない。今後50年間の視点に立ち、自然や人間の活動に関わる異なる複数の領域の見通し、予測、見積もりを、つねにアップデートしていく。当館を完全にデジタルとしたのはそのためだ。来場者には、非物質的な何か、可能なものの領域にある何かを体験してもらおう。当館にはいくつか物理的対象もあるが、それを除くと完全にバーチャルである。

当館のコンセプトを支える土台は、「明日は未来とは違う」という理解だ。なぜなら、未来がすでにそこにある何かであるのに対し、明日はここにあり、つねに生起しているからである。かつ、明日を組み立てるのは来場者、人々、市民、リオの住民、ブラジル人、人類を構成する人々なのだ。

私たちの目標は、一続きの体験を組み立て、それを通して来場者が、今日開けつつある明日の可能性を生きるための手段とリソースを徐々に獲得できるようにすることである。当館が提供しようとするのは、つまるところ因果関係の体験だ。今まではとは別の仕方未来を語るには、直線ではなく迷路という比喩に頼る必要がある。アルゼンチンの作家ホルヘ・ルイス・ボルヘスにとって、迷路は実に親しいものだった。彼の短篇「八岐の園」によれば、迷路はどこにも行きつかない罫のような空間ではない。その根本的統一性は、道と道が交差する地点に存しているのだという。私たちはどの道を行くだろうか。どの扉を開くだろうか。こういった選択を予見することは不可能だ。私たちがどれかひとつ道をたどり、扉を開くたびごとに、必然性というテーブルの上で偶然というサイコロが転がる。迷路とは複数の未来が織りなす母型である。

この迷宮のなかで私たちを導くものは、単なる偶然だけにとどまらない。私たちが下す決断のそれぞれが、それに対応するひとつの帰結をもたらすだろう。応用科学はそのことを理解するためのリソースを提供している。そして次はこの帰結が、私たち、そして未来の世代に影響を与えるだろう。言い換えれば当館の5つのエリアはそれぞれ、ある種の空間体験、共有、運動、道に相応している。当館の中核にある展示は、複数のステージから構成される旅であり、カラトラバの設計による、聖堂の身廊にも似た大きな空間に対応している。この旅をかたちづくる5つのモーメントはおおよそ、建物の天井の形状が定める環境空間の数々と一致している。

当館を歩くときのさまざまなステージを直接に思い描くやり方がさらにふたつある。ひとつは、各次元に特定の時間形象を結びつけること。もうひとつは、各次元を特定の問いとリンクさせることだ。50以上の異なる体験へとまとめられた当館のコンテンツはすべて、上記の5エリアをまたいで相互にリンクし配置されており、人類がつねに発してきた大きな問いの数々を取り上げるようデザインされている。来場者に、こういった問いを次々と探求してもらおうという趣向である。

第1ステージは「コスモス(宇宙)」と呼ばれ、「私たちはどこから来たのか」という問いを提起する。時間形象は「いつも」だ。次は「地球」で、「私たちは誰なのか」を取り上げつつ、「昨日」という時間形象を喚起する。

「人新世」と呼ばれるスペースでは、問いかけは「私たちはどこにいるのか」、時間単位は「今日」。「いくつもの明日」スペースでは、「私たちはどこに行こうとしているのか」という問いの探究を試みる。最後に、旅は「私たち」スペースで終わる。そこで発せられる問いは「私たちは今後どのように進めていきたいか」——言い換えれば、先へと歩いていくあたり、私たちはどのような価値を選ぶか、だ。

私たちが目指すのは、人々を日常生活、習慣的思考法、いつもの場所から引き離し、過程や街路、インターネットでは目にすることのない何かを体験してもらうことである。違う何か、ここでしか体験しないような何かだ。コンテンツは体験を通じて伝達される。たとえば「私たちはどこから来たのか」をめぐる第1ステージで来場者は、360度プロジェクションされるドームや交差する複数の銀河系、原子核、太陽の内部に没入し、地球がかたちづくられ、生命と思考が発達し、アートを通して表現されるさまを眺める。科学の機器を用いなければふだん体験できないような、私たちの自然的なあり方にはどのような次元があるのかを学んでもらうという趣向だ。ミクロからマクロへ、天文学の次元から原子以下の次元へ。この感覚的、詩的、啓発的体験を通じ、私たちはコスモスを、ひとつの進化する全体とみなすようになる。それは私たちをはるかに超え、私たちを包み込み構成する全体である。



fig. 2 Photo: David Argentino

## IRISからBRAINへ

「明日のミュージアム」に足を踏み入れるとすぐに、来場者にチップを内蔵したカードが手渡されるだろう。Eメールアドレスや（希望するなら）氏名を入力することで、このカードを身分証明書として使用できるようになる。メインの身廊のあちこちに置かれたインタラクティブ・ポストでは、IRISと接触するだろう。IRISはこれまでに当館に協力してくれた顧問たちが生成したコンテンツを人格化したプログラムで、各来場者が誰であるかを同定し、対話をする能力を備えている。たとえば2回目以降の訪問時、IRISは来場者がこれまでにどのセクターやエリアを訪れたか、どのような活動に参加したかを把握しており、次はどんな道を探求すればいいかを提案したり、アクセスすると面白いかもしれないコンテンツを勧めたりするだろう。またIRISはインターネットを通じ、情報やデータの更新を提供することができるだろう。

IRISはBRAINと呼ばれる当館のシステムの一環である。BRAINは展示されているコンテンツに関連する情報のかたまりを保存し、分析したり配信したりできるようにする。複数の並行する機能を備え、たとえば来場者の流れを記録したりする。BRAIN用に開発されたソフトウェアを使えば、最もアクセス数の多いコンテンツはどれか、来場者はどのような特徴を持っているかなどをリアルタイムで確定できるだろう。このように、当館はあたかもそれ自体のメタボリズムにいささか寄り添う能力を備えているかのようだ。それ自体のイメージに依拠して作動するのである。

第2のモーメントは「地球」であり、「私たちは誰であるか」という問い、そして「昨日」という次元に結びついている。このスペースの体験や情報を通じて私たちは、自分が地球人なのだという事実と正面から向き合うことになるだろう。私たちは物質、生命、思考の組み合わせであるが、このステージでは上記の3つをそれぞれ大きなキューブが表わしている。この3つの次元は隔離されてはおらず、たがいにインタラクトする。ユニークなのは、思考には、みずからの基礎にある有機性について省察をめぐらせ、みずからを支える物質性を探求し、私たちの出身地であるコスモスを受け入れる能力があるということだ。今日私たちは、自分がコスモスの宇宙であること、かつまさしくそれゆえに、コスモスは私たちの一部であることを知っているのである。

いずれのキューブにも、外的コンテンツと内的コンテンツがある。たとえば「物質」では、来場者はちょうどロシアの宇宙飛行士ユーリ・ガガーリンのように、地球を外部から統一的に眺めることができるだろう。地球は国や大陸に断片化されることなく、単一体として提示されるだろう。この体験では、来場者は180点ほどの、非常に大きな地球の写真を目にするようになる。そしてキューブの内部では、地球の物質としての作動をしるしづけている、異なる複数のリズムに出会うだろう。私たちが比喩的に「大洋」と呼ぶ、異なる複数の流れである。地殻の非常にゆっくりとした運動（場合によっては1年間でほんの数センチ）、それよりも速い海流の運動（時速数十キロ）、空気のなかを吹き過ぎる風の、もっとずっと速い運動、そして太陽からの光が示すきわめて高速の運動。この4つのリズムが結びつき、新たなリズムをつくり出す。つまり気候と季節の移り変わりというリズムだ。

次は「生命」キューブである。その「外皮」は、あらゆる生命体の組成と発達を統括する基礎コードの生化学的基盤、つまり遺伝子を表わしている。キューブの内部では数限りない有機体が紹介され、これが複数の形でインタラクトして生態系を形成する。当館のあるグアナバラ湾の生態系が、オルガンス山脈のてっぺんから沿岸のマングローブ林まで、異なる層に分けて紹介されるだろう。また、私たちひとりひとりが宿しており、私たちの健康を支えている細菌の生態系も展示する。

続いて3番めのキューブは「思考」の次元を紹介する。ここでも、外側に示されるのは神経系という統合的要素だ。どの人間においても、神経系は本質的に同じである。根本はこのように同じであっても、結果として生まれる文化は信じられないほど多様だ。そのことを、私たちの生活、感情、行動のいろいろな側面——私たちがどのように生き、称揚し、葛藤し、帰属しているか——を捉えた何百点もの画像で図解する。

続くステージは中心をなすステージである。道程の中間に位置するから空間面で中心であり、かつ、私たち、そして地球の現状を主題としているからコンセプト面でも中心だ。「人新世 anthropocene」は、1995年にノーベル化学賞を共同受賞したパウル・クルツツェンがつくった新語である。ギリシア語の接頭辞「anthrop-」は「人間の」を、接尾辞「-cene」は地質時代を意味する。ゆえに「anthropocene」とは、私たちが生きつつある今このモーメント、「人間たちの時代」のことだ。文明は地球全体に対し、地質学と呼ぶにふさわしい長期間・広範囲にわたって影響を及ぼす勢力となった。そのことを、ホモ・サピエンスが自覚するに至った時代が人新世である。ほぼ7万年前、数千の個体が地球全体に広がりはじめ、あっという間に70億人に達した。生物学の視点から見ると、この成長ぶりはバクテリアの個体群に等しい。きわめて短期間に、爆発的なリズムで増殖したわけだ。私たちは地球全体に広がっている。人間の活動を全体として見た場合、その直接・間接の影響を受けていない地域はただのひとつも存在しない。探究すべき問いは「私たちはどこにいるのか」であり、時間は「今日」だ。

「今日」をめぐるこうした意識をモノとして示すべく私たちは、一種の大型モニュメントを、英国ストーンヘンジの直立石にインスピレーションを得て建立した。これを通じて、人間活動がどのような帰結をもたらすかに注目を促したかったのだ。高さ10メートル、幅3.5メートルの直立石が6つ、さんさんと光を浴びている。私たちが今いるのはここ、人新世なのだ、いっさい疑いの余地のない形で視覚的に宣言するために私たちが見つけたやり方がこれだった。直立石のうち4つには洞窟があり、来場者はこれを探検しつつ、人間の地球全体への拡散についてさらなる情報、さらなる証拠を、そしてこの拡散のプロセスについて私たちが現在有している以前よりも明確な理解を、得ることができる。「明日のミュージアム」の中核を成すのがこの体験だ。

たった1世紀のあいだに私たちは、世界の全大陸上の、あらゆる河川流域の堆積パターンを変えてしまった。3世紀間にわたり、絶えず火を焚きつづけるようにして化石燃料を消費してきたがゆえに私たちは、大気の組成を変えてしまった。私たちは生命の分布や地球の生物群系に劇的に干渉しつつある。私たちは気候パターンを変えつつある……。将来私たちの時代を検討する地質学者たちは、上記のすべてを考慮に入れて、この地質年代において、新たな行為主体が惑星規模の勢力を

獲得し、地球に影響を与えたことを示す痕跡や証拠を発見するだろう。

私たちが住むこの惑星は今後、私たちの祖先が暮らしていた惑星とは違ったものになるだろう。長いあいだ地球は凍りついていた。地獄のように暑かったこともある。そののちしばらく、文明が生まれるにはおよそ不向きな環境だった。一方、この1万5千年ほどのあいだに、最後の大規模な雪解けが生じ、地球は以前よりもずっと住みやすい惑星になった。だが私たちは今、また別の惑星、私たち自身の行動のせいで根本から変貌した惑星に生きる瀬戸際にある。それこそが、当館が来場者に差し出すとする決定的理解だ。「今日」をしるしづけるこの理解が、人間がどのような選択肢に直面するかを定めることになるだろう。



fig.3 Photo: Albert Andrande



fig.4 Photo: Bernard Lessa

## すべてのオーディエンスのための言語

新しい世代に、自分たちと時間と地球との関係を改めて考えてもらうというのが、「明日のミュージアム」最大の課題のひとつである。世界中から訪れる来場者のかなりの部分を、子どもたちが占めるようになっている。まだあまり読み書きに慣れていない場合もあるので、当館では、コンテンツの情報の質を落とすことなく複雑さのレベルをいろいろに変化させ、来場者が行う旅の補足として、さまざまな活動や体験を用意することにした。

「複数の未来」が旅の次のモーメントであり、それを規定するのは「私たちはどこに行こうとしているのか」という問いだ。このステージに関連するシミュレーションや見積もり、予測は、折り紙にも似た構造を通じて提供される。エリアが3つ区切られていて、これからの数十年間に未来を規定するであろう6つの傾向を紹介する。エリアはそれぞれ共存の尊重(社会)、生活(地球)、存在(人々)を扱う。6つの傾向とは、気候変動(これに関してはもはや疑いの余地がない)、今後50年間に生ずる世界人口の30億人への増加、諸民族・宗教・個人の統合と差異化、生物群系の変化、私たちが生み出す人工物の数・能力・多様性の増加、そして最後に、知識の拡大傾向だ。

こういった傾向はいずれも、私たちの生活の最も日常的な部分を根本から変容させる見込みであり、私たちはつねに政治問題や倫理的選択を迫られることになる。新たに地球に住みはじめる30億人の圧倒的多数は、世界で最も貧しい国々がある熱帯の人口に加わるだろう。環境問題に加え、格差が、人類がともに立ち向かわなければならない主要課題となるだろう。数が増えるだけでなく、私たちはさらに長生きになるだろう。決定的な生物学的事実だが、20世紀を通じ、私たちの平均寿命は5年ごとに25年伸びたのである。今では祖父母が存命で元気なのはごくふつうであるのに対し、人類史において、これは長いあいだ稀なことだった。寿命が伸び、高齢者が増加した結果、私たちは労働市場のあり方の変化に直面し、実り多い人生を過ごすにはどうするかを考えなおさなければならないだろう。

難しいジレンマを突きつけてくる傾向は他にもある。世界がますます相互接続されるなか、今日、巨大都市を核として惑星規模の都市化された文化が形成される条件が整っている。他方、自分たちの文化に引きこもっているほうがよいと考える人々は、おそらくこうした状況に反発するだろう。こういった緊張関係に、私たちはどのように対処するだろうか。40億以上の人々が暮らす都市を、私たちはどのように管理するだろうか。また、生物群系へのインパクトが経済にどのような効果を及ぼすことになるかは、まだまだ見積もられていない。現在、電子部品は極小化する傾向にあるが、この傾向は不可逆的である。たとえば、私たちが現在ポケットに入れて持ち運んでいるさまざまなデバイスの回路が、まもなく私たちの皮膚にタトゥーとして記入されるかもしれない(このアイデアはすでに特許が取得されている)し、チップは私たちの神経系に直接統合されるかもしれない。また知識の習得は今日、きわめて急速な成長を遂げつつある。私たちがアクセスできる各分野の知識の蓄積は飛躍的に増加している。たとえば専門家によると、化学に関して入手可能なデータの量

は、ほぼ3年ごとに2倍になっているのである。

こういう傾向をもとに来場者は、異なるさまざまな未来のシナリオを閲覧できるだろう。シナリオはそれぞれ、私たちが今日採っている行動がどのような帰結をもたらす可能性があるかを示している。私たちは、可能な展望の枠組みを提示し、現実主義的なスタンスを取ることにした。ナイーブな楽観主義や破滅の予言は、人間が介入したってムダだという話になってしまうので避けるべきだと考えたのだ。逆に、原因と帰結が織りなすこの巨大な網の目のただ中には、結末の確定していないオルタナティブがいくつも存在しているというのが私たちの信念である。こうしたオルタナティブは、当館のコンテンツに協力してくれた専門家たちの寄稿を通じて垣間見ることができる。

中心となる登場人物は人類であることをつねに念頭に置きつつ私たちは、上記のオルタナティブや可能性を、歴史的な観点から、ゲーム(たとえばNASAのモデル調査にもとづく「諸文明のゲーム」)を通じて紹介しようと試みた。中国の漢文明、マヤ人やバイキングなど過去の事例を検討し、文明の進化を、資源の消費や人口、格差などといった変数にもとづいて解釈することができる。ゲーム内で私たちは、いくつかのパラメータをコントロールし、文明を存続させたり滅亡させたりする力を持っている。

## 明日の活動ラボトリー

領域横断的実験と核心的プロジェクト展示のためのプラットフォーム「明日のミュージアム」には、革新と実験に捧げられた特別なエリアがある。「明日の活動ラボトリー」だ。当館を生き生きしたものに保ち、たえず再創出することがその使命である。アート、科学、テクノロジーが出会う領域横断的なスペースである同ラボは新たなツール、新たなプロセス、革新的なアイデアやイニシアティブの導入と採用を振興するだろう。観衆を刺激し、単なる消費者であることをやめて創造者となるよう呼びかけるのである。創造者とはつまり、すなわち自分自身の生活そして世界に向けたインパクトの強いプロトタイプを生み出し、そうすることにより可能な未来を発明できる存在だ。考えることと実行すること、想像することと実装することを架橋しつつ「明日の活動ラボトリー」は、たえず、より明確な変化を繰り返す世界のなかで、さまざまな機会や挑戦課題を探究していくだろう。

同ラボには共同制作と実験のためのスペースがあり、多様なリソースや機器を用意して創造的な仕事を支援する。また、展覧会のための環境も備えていて、いろいろなプロジェクトを紹介しプロトタイプを展示する。さらに同ラボは、当館内外の場を借りて、独自の活動プログラムを拡張・発展させる。

進取の気性、「エキスポネンシャル・テクノロジー」——人工知能、モノのインターネット、ロボット工学、ゲノム学、3Dプリンティング、ナノテクノロジー、バイオテクノロジーなど——のインパクト、未来のシナリオの探究といったことが同ラボの中核テーマだ。その事業は4つのエリアに分かれるだろう。教育(講座、ワークショップ)、活動(とりわけクリエイティブセッション、「市民科学」プロジェクト)、クリエイティブ・レジデンシープログラム、展覧会である。



旅の最終ステージは「私たち」であり、小屋という環境を核として構造化されている。小屋は自生的な知の家を象徴しており、そこには家族や部族が集まって、長老たちは若者に向かって、彼らの文化の土台を成す伝説や説話、物語を繰り返し語って聞かせる。コスモスの広大さと多様性、また私たちが直面しているジレンマに関する情報を体験したのち、このモーメントでは少し私たち自身の内に目を向け、世界とどのように生きていきたいか(持続可能性)、他の人々とどのように生きていきたいか(共存)に思いをめぐらせる。ここでの力点は情報ではなく、来場者に対しどのような価値観を提供し考えてもらうかにある。

このスペースでは、来場者はまた当館コレクションでは珍しい物理的なモノにも出会う。すなわち、チュリングである。オーストラリア先住民のつくったこの物体は謎めいて見えるが、実はツールだ。ただし、穴を開けたり切断したりするためのものではない。象徴的な道具なのである。つくった人々にとってチュリングは時間的なツールであり、過去を未来と結びつける。コミュニティの構成員が亡くなると、その魂がチュリングの中に保存され、他の構成員のうちに転生するまでそこにとどまる。だからチュリングは民族とその文化の連続性をまさしく体现している。謎めいた道のりや数々の偶然を経て、このほっそりした木彫りの物品は19世紀のどこかの時点で乾いたオーストラリアの砂漠を去り、結局21世紀に入ってマウア広場の埠頭にたどり着いたのだった。面白いことに、基本的デザインは建築家サンティアゴ・カラトラバが考えた当館の形状にかなり似ている。偶然のめぐり合わせ、運命、形状。だからすべてが合わさって、このチュリングは「明日のミュージアム」が提案する使命を象徴するのについてつけのシンボルとなっている——すなわち現在、過去、未来をつなげること。

(訳:中野勉)



fig.5 Photo: Albert Andrade

ルイス・アルベルト・オリヴェイラ

物理学者、「明日のミュージアム」キュレーター。ブラジル物理研究センター (CBPF/MCTI) で博士号取得。同センターの宇宙学・相対性・宇宙物理学研究所 (ICRA-BR) 研究員となり、科学史・科学哲学教授も務めた。教育や講演に加え、複数の機関の顧問でもある。

# A Singular Museum in Search of a Plural Future

Luiz Alberto OLIVEIRA

We are all familiar with the image of the timeline, at least in the way it is generally presented in history books, encyclopedias or magazines. Along it, the great events and their most famous characters, the inventions and the geniuses who created them parade in a well-behaved manner. Along this line, as straight as a railroad, all the future has to do is advance—relentless and swift as a locomotive, this conventional symbol of progress in the imagination of the 19th century. There is nothing more comforting than the image of the future as a point somewhere ahead, fixed, waiting for us to become reality. Comforting—and illusory. Time, of course, is not a straight line. Nor is the future a fixed point: in fact, it is not yet anywhere. The central idea underpinning the narrative proposed by our museum is precisely that tomorrow is a work of construction and that this construction starts today.

It is also true that the Museum of Tomorrow has its own timeline, but the set of experiences it offers makes up a tortuous path like reality, unpredictable like life. The line of reflection we propose to visitors may be anything except straight. The line snakes around the past, present and more than a possible future. It descends to the bottom of the oceans and rises to the clouds, exploring the transformations in our climate. It penetrates between concrete materials, such as DNA structures and the circuits of electronic devices, but it also surrounds and envelops indescribable entities, like feelings and prejudices, fears and hopes, emotions and premonitions.

The conventional vision of time is also linked to an equally outdated vision of science. The scientific revolution triggered by the audacious theories of the likes of Einstein and Bohr began at the start of the 20th century. Since then, decisive experiments and devastating observations have ended up imploding the fundamentals of classical paradigms. Despite this, the consequences of this revolution begun a century ago have not yet been felt in the image that most people have of science. The vision of science as a set of finished truths is only gradually giving way to the understanding that it can only aspire to transitory knowledge, always prone to be updated and renewed. The answers are always partial. Fitting the last piece of the jigsaw puzzle means cutting out a new set of pieces.

To propose a new vision of time and tomorrow, and to stimulate another way of viewing science, there is nothing more appropriate than having a new type of museum. The Museum of Tomorrow was created as the anchor of a wide-ranging project to revitalize Rio de Janeiro's port area—the city's most ambitious urban intervention plan in the last 50 years. The initial, more modest proposal, to create a museum aimed at the issue of sustainability, installed in two of the port's old warehouses, ended up gaining a new dimension given the

decision to commission Spain's Santiago Calatrava to produce a bold architectural design, to function as an icon for the renovation taking place throughout the area. The boldness of the Museum of Tomorrow, however, is not limited to its architectural lines. Its goal became to explore the idea that tomorrow is not a date on the calendar, nor an inevitable occurrence, nor a place we will reach: tomorrow is always a work in progress.

## OBSERVATÓRIO DO AMANHÃ

Time does not stop, and nor does our museum. As an organism that aims to be not only living but also alert, we will constantly update the set of data used to produce the different items of content presented to the public. Whether a new photo taken by satellite, or the latest figures about the situation in the Cerrado (Brazilian savanna), or a new UN report about population, a specific sector of the museum, called the Observatory of Tomorrow, will receive and filter this data to ensure that the permanent exhibition displays up-to-date, rigorous information, exposed with clarity and in an interconnected way. Massive information technology resources, compatible with the needs of an almost entirely virtual facility, facilitate the absorption of this constant flow of data, images, graphics and numbers produced by entities such as NASA, Brazil's National Space Research Institute (INPE), the Intergovernmental Panel on Climate Change (IPCC), the World Resources Institute (WRI) and around 80 other institutions across the world with which the museum will maintain formal and permanent collaboration.

Besides managing this mass of information that will feed the museum's exhibition experiences, the Observatory of Tomorrow will also have some other functions. A mixture of editorial center and debate center, the Observatory will deploy this content, encouraging different sectors of academia and society to come together, above all to discuss topics related to the museum's two ethical pillars: sustainability and coexistence.

Users will be able to join the Observatory to carry out research, interact with data through analyses and simulations, use spaces for meetings, and participate (including remotely) in seminars and series of talks given in our auditorium.

interactivity—including the Museum of Soccer and Museum of the Portuguese Language, in São Paulo—the Museum of Tomorrow also shares an affinity with the generation of science museums that spread around the world in the last two or three decades. Whereas the first generation of natural science museums worked with physical collections made up of relics, fossils, fragments and artifacts, at a subsequent moment the intention changed from being merely to offer information to visitors or even the mere enjoyment of a collection, as happens in traditional fine art museums. Instead, science museums started to try to demonstrate in what way things worked. What are the laws of nature? How do objects fall? How do electrical currents light up bulbs? Such demonstrative museums set out to present phenomena and explain the rules according to which they work.

On this journey, the Museum of Tomorrow aims to take an extra step, going beyond contemplation and interactivity. Our objective has been to create a museum of applied science. More than just showing how science works and how scientists work, describe laws and make their discoveries, our goal is to use the resources that science has developed in recent times to invite visitors to explore possible paths for the future.

Whereas old natural science museums were organized around a collection of objects and dead specimens, the Museum of Tomorrow's core archives are made up of possibilities. Before, there were vestiges of the past; now, there are possible futures. Accordingly, it is a completely original museum. Two complementary characteristics stand out in its concept. Besides offering an entirely non-material experience, namely possible tomorrows, it is also a museum that is clearly engaged with a figure of time: the figure of tomorrow.

To take account of a science that is a set of transitory knowledge in constant transformation and be able to probe a tomorrow composed of possible futures, it is vital for the museum's content to be continually updated. Prospects, forecasts and estimates, in different fields of nature and human activity, will always be updated from the perspective of the next 50 years. Hence the choice to make the museum completely digital, allowing visitors to have the experience of something that is immaterial, something in the realm of the possible. Except for a few physical objects, everything else in the museum is virtual.

The museum's conceptual foundation is the understanding that tomorrow is not the future. Because while the future is something that is already there, tomorrow is here, and it is always happening. And this construction will be made by visitors, people, citizens, the people of Rio, Brazilians, members of the human species.

The objective is to construct a sequence of experiences in which visitors can gradually acquire the means and resources to live out the possibilities of tomorrow that are opening up today. Ultimately, what the museum intends to offer is an experience of causalities. To talk about the future in other terms, we need to resort not to the straight line, but the image of the maze, which is so dear to Argentinean writer Jorge Luis Borges. According to the author of the tale "The Garden of Forking Paths," far from being a spatial trap that does not lead anywhere, the maze has its fundamental unity at its crossroads. Which paths will we take? Which doors will we open? The choice is imponderable. With every path we follow or door we open, the die of

chance rolls on the table of necessity. A maze is a matrix of futures.

To guide us in this labyrinth, we have something more than mere chance: applied science offers us resources to find out that each decision we take will correspond to a consequence. And this, in turn, will cast its shadow on us and future generations. If we choose certain actions, certain scenarios will become more likely. If different actions are taken, other tomorrows will be favored. Our old straight line, made sinuous like a river, sprouts from a single "today" into smaller paths, forming a delta of possible tomorrows. This is the idea the museum aims to explore.

To this end, we have constituted a narrative involving different dimensions. We chose to embody each of the moments in this journey through specific exhibition design, decoration and resources. In other words, out of a total of five areas, each of them conforms to a certain kind of spatial experience, or sharing, of movement and paths. This main exhibition of the museum, a journey composed of different stages, adapts to the space designed by Calatrava, like a large cathedral nave. The five moments of this journey roughly coincide with the ambiances defined by the shapes of the building's ceiling.

There are two more direct ways of conceiving of the visit stages. One of them consists of associating the dimensions with figures of time, while the other involves linking them with questions. All the museum's content, synthesized in over 50 different experiences, linked and distributed across these five areas, is designed to address major questions that humanity has always asked. The idea is for visitors to explore this sequence of questions.

In the first stage, which we call "Cosmos," the question to be proposed is "Where did we come from?" and the figure of time is "Always." After this comes "Earth," which seeks to address the question "Who are we?" while evoking the time figure of "Yesterday." In the space we call "Anthropocene," the question is "Where are we?" and the time unit is "Today." In the "Tomorrows" space, we sought to explore the question "Where are we going?" Finally, the journey ends in the "Us" space, in which we pose the question "How do we want to proceed?" —in other words, with what values do we intend to continue ahead?

Our goal is for people to be snatched away from their everyday life, from their habitual ways of thinking, from their usual places, to experience something they do not find at home, in the street or on the internet. Something different, which they will only experience here. The content is transmitted through experiences, like one of those offered in the first stage, which resolves around the question "Where did we come from?" In it, visitors will find themselves immersed within a 360-degree projection of a dome, crossing galaxies, the heart of atoms and inside the Sun. They will watch the formation of Earth and the development of life and thought, manifested through art. The idea is for visitors to be able to learn about dimensions of our natural existence they are not used to experiencing without resorting to scientific instruments. From the micro to the macro, from astronomical dimensions to subatomic dimensions. It is a sensory, poetic, motivational experience, which prepares us to see the Cosmos as an evolutionary totality, which far exceeds us, embraces us and constitutes us.

## FROM THE IRIS TO THE BRAIN

Upon entering the Museum of Tomorrow, each visitor will receive a card featuring a chip. They can use this to identify themselves by providing their email address and, if they wish, their name. When they come across one of the interactive posts distributed throughout the main nave, they will make contact with IRIS, a program that personifies the content generated by the group of consultants who have contributed to the museum and which has the capacity to identify and engage in dialogue with each of the visitors. For example, when connecting during a subsequent visit to the museum, IRIS will know which sectors or areas the person visited the last time, or which activities they took part in, and it will be able to then suggest new routes to explore or recommend content that may be accessed during their latest visit. IRIS will also be able to provide visitors with information or data updates via the internet.

IRIS is part of the museum's system, called the BRAIN, which is capable of storing, permitting analysis of, and distributing the mass of information associated with the content on display. Its multiple, parallel functions include recording visitor flows. The software developed for it will make it possible, in real time, to determine the most accessed content and visitors' characteristics. In this way, it is as if the museum had the capacity to accompany a little of its own metabolism, counting on an image of itself even as it functions.

The second moment is Earth, associated with the question "Who are we?" and also the dimension of "Yesterday." The experiences and information in this space will confront us with the fact that we are earthlings. We are combinations of matter, life and thought, represented in this stage by three large cubes. Far from being watertight, these three dimensions interact with one another. And the unique factor is that thought has the capacity to reflect on its organic bases, investigate its material supports and embrace the Cosmos itself from which we came. We know today that we are part of the Cosmos, and precisely for this reason, it is part of us.

All the cubes will have both external and internal content. In Matter, for example, from the outside visitors will have a unified vision of Earth, like the one seen by Russian cosmonaut Yuri Gagarin. It will not be presented fragmented into countries or continents, but as a single entity. In this experience, visitors will see around 180 very large photos of Earth. And inside the cube, they will encounter the different rhythms that mark the planet's material functioning: different flows which in metaphorical terms we call "oceans." The very slow movements of tectonic plates (in some cases a few centimeters a year), the faster motions of ocean currents (tens of kilometers per hour), the much faster movements of the winds through the air, and the extremely rapid movements of light from the Sun. These four rhythms are associated to produce a new one—the rhythm of climate and the succession of the seasons.

After this, we have the cube of Life, whose "skin" refers to the biochemical support of the basic code that governs the composition

and development of all living beings, DNA; the inside presents the immense variety of organisms, which interact in multiple ways, forming ecosystems. We will present the ecosystem of Guanabara Bay, where the museum is located, in its different strata, from the top of the Órgãos Mountains to the coastal mangroves, and we will also show the microbial ecosystem that each of us hosts, and on which our health depends.

The third cube then presents the dimension of Thought. On the outside, we once again have a unifying element: our nervous system, which is essentially the same in all human beings. This fundamental identity, however, results in an incredible diversity of cultures, illustrated by hundreds of images portraying different aspects of our life, feelings and actions—how we live, celebrate, have conflicts and belong.

The following stage is the central moment: both spatially, as it is halfway through the itinerary, and in conceptual terms, as it discusses our condition and that of the planet. Anthropocene is a term coined by Paul Crutzen, a joint winner of the 1995 Nobel Prize in Chemistry. The Greek prefix "anthrop" means human, while the suffix "cene" denotes the geological eras. This is therefore the moment in which we find ourselves: the Age of Humans. This is the age in which Homo sapiens has noted that civilization has become a force with a planetary reach and geological duration and scope. In a very rapid process, we went from a few thousand individuals roughly 70,000 years, when we started to spread across the planet, to 7 billion people. From a biological point of view, this growth is equivalent to that of a colony of bacteria: an extremely explosive rhythm in a very short period. We have spread throughout the planet: today there is not a single region that has not been directly or indirectly affected by human activity as a whole. The question to be explored is: "Where are we?" and the time is "Today."

To physically mark this awareness regarding this "today," we have erected something like a large monument, inspired by the standing stones of Stonehenge, England. Through this, we wanted to highlight the consequences of human activity. There are six standing stones, 10 meters high and 3.5 meters wide, bathed in light. This was the visual way we found to announce, with no room for doubt: it is here where we find ourselves, in the Anthropocene. Four of these standing stones feature caves, in which visitors can explore around and look for more information, more evidence about people's spread across the planet and the better understanding we have today about this process. This is the core experience of the Museum of Tomorrow.

If we consider that in a single century we have changed the pattern of sedimentation in all the world's river basins, on all the continents; that we have changed the atmosphere's composition, because we have been consuming fossil fuels for three centuries in a kind of continuous fire; that we are drastically interfering with the distribution of life and Earth's biomes; that we are changing climate patterns... Taking all this into account, the geologists of the future who examine our era will find traces and evidence that a new agent gained a planetary reach and affected Earth in this geological period. This agent is humanity.

Hence the power of the term Anthropocene: it signals that we are in a new geological era, the era in which human action affects all the

planet's domains. And, of course, it affects the continuity of humanity itself. This is the moment when human actions necessarily bring about consequences for their own author. This is a characteristic of a certain type of natural system, which we call complex systems. Their behavior is not linear because actions triggered by this agent affect itself and modify its own nature.

Henceforth we will no longer live on the planet inhabited by our ancestors. Over the course of whole eras, Earth was frozen; in others, it became infernally hot. There were then various moments in which Earth was a very unfavorable environment to host a civilization. Over the past 15,000 years, on the other hand, following the last great thaw, Earth has been a much more welcoming planet. However, we are now set to live on a different planet, profoundly modified by our own actions. This is the decisive understanding that the museum aims to offer its visitors. This understanding, which marks "Today," will shape the options faced by humanity.

## LANGUAGES FOR ALL AUDIENCES

Making new generations start to rethink their relationship with time and the planet is one of the Museum of Tomorrow's biggest challenges. Children, even those not completely familiar with writing, now make up a significant part of museum audiences throughout the world. Working with content with various levels of complexity but without reducing the quality of information, the museum has decided to complement its proposed journey with a series of activities and experiences.

"Tomorrows" are the next moment in the journey, defined by the question "Where are we going?" The simulations, estimates and projections associated with this stage are provided in a work of origami. Three areas are demarcated in it, presenting six trends that will shape the future over the coming decades. The demarcated areas concern respect for living together (society), living (planet) and being (people). The six trends are climate change, about which there are no more doubts; the rise in the world's population of around 3 billion people in the next 50 years; integration and differentiation of peoples, regions and individuals; alterations to biomes; the increase in the number, capacity and variety of artifacts produced by us; and finally the trend for the expansion of knowledge.

Each one of these trends promises to profoundly alter our lives in their most everyday sense, always confronting us with political issues and ethical choices. The overwhelming majority of these 3 billion new inhabitants of the planet will be added to the population of the tropical belt, where the globe's poorest countries are found. Alongside environmental issues, inequality will be one of the main challenges humanity must face together. As well as more numerous, we will also be longer-lived: in a decisive biological fact, every five years during the 20th century we gained one year of life expectancy. In a century, we gained 25 years. Having grandparents in our family who are present and active is now commonplace, but for most of human history they were rare figures. This extension of longevity and the large number of

elderly people it implies will oblige us to face a new reality with regard to the labor market, and our entire understanding of how to organize our productive life will have to be modified.

Other trends will confront us with equally challenging dilemmas. If in an ever more interconnected world, the conditions for the emergence of a planetary, urbanized culture, structured around megacities are established today, this context, on the other hand, will probably lead to a reaction from those who prefer to retreat to their own culture. How will we administer these tensions? How will we manage cities of 40 million or more inhabitants? The impacts on biomes will also have effects on the economy that we have barely started to assess. The current trend toward the miniaturization of electronic components is irreversible: for example, the circuits of the devices we now carry about in our pockets soon may be tattooed on our skin—this idea has already been patented—and their chips directly integrated into our nervous system. And the acquisition of knowledge is today on a very steep curve: the quantity of data we have access to about various fields of knowledge has been accumulating exponentially. For example, specialists say that roughly every three years, the amount of available data about chemistry doubles.

Based on these trends, visitors will be able to view different future scenarios, each one being the likely consequence of a given course of action we are adopting today. We decided to set out the framework of possible perspectives in order to take a realistic stance, avoiding both a naive optimism and a catastrophic vision, which would make human intervention irrelevant. On the contrary, we believe that, in the midst of this vast web made up of causes and consequences, there are many open-ended alternatives, and that they can be glimpsed from contributions by the specialists who have contributed to the content presented by the museum.

Without forgetting that our central character is humanity, we sought to present these alternatives and possibilities from a historical perspective, through games, including a Games of Civilizations, based on a model studied by NASA. Examining examples from the past, such as the experiences of the Han civilization in China, the Mayans or the Vikings, it is possible to interpret the evolution of civilizations based on variables such as resource consumption, population size and inequality. In the game, we have the power to control certain parameters in order to make a civilization continue or wither away.

## LABORATORY OF TOMORROW'S ACTIVITIES

Platform for transdisciplinary experimentation and the exhibition of innovative projects

The Museum of Tomorrow has an area specially dedicated to innovation and experimentation: the Laboratory of Tomorrow's Activities. Its mission is to help the museum remain alive, in a process of permanent reinvention. A space for transdisciplinary art, science and technology meetings, the laboratory will promote the introduction and adoption of new tools, new processes, and innovative ideas and initiatives. It will stimulate the public to stop simply being consumers and to become creators, as beings capable of producing prototypes for high-impact solutions for their life and the world, and thereby invent possible futures. Creating a bridge between thinking and doing, between imagining and implementing, the Laboratory of Tomorrow's Activities will explore opportunities and challenges in a universe of continuous and ever more accentuated changes.

The laboratory possesses a space for collective production and experimentation, containing a variety of resources and equipment to support creative work, and an environment for exhibitions, presenting projects and displaying prototypes. It will also take over locations inside and outside the museum as expanded developments of its program of activities.

Entrepreneurship, the impact of "exponential technologies"—such as artificial intelligence, the Internet of Things, robotics, genomics, 3D printing, nanotechnology and biotechnology—and the exploration of future scenarios are the laboratory's core themes. It will operate in four areas: education (courses and workshops), activities (creative sessions and "citizen science" projects, among other things), a creative residency program, and exhibitions.

The last stage of the journey is "We," structured around the environment of a hut, symbolizing an indigenous house of knowledge, in which family members and tribal clans gather and the elders repeat to the youngsters the legends, narratives and stories that make up the foundations of their culture. After experiencing the vastness and variety of the Cosmos, and information and experiences regarding the dilemmas we are facing, this is the moment when we turn inward a little, to reflect on how we want to live with the world (for the sake of sustainability) and with others (for coexistence). Here the emphasis is not on information, but rather the values we offer for visitors to ponder.

It is in this space that visitors also encounter one of the few physical objects in the museum's collection: a churinga. This Australian indigenous people's artifact, of enigmatic appearance to us, is in fact a tool. However, it is not designed to drill or cut: it is a symbolic utensil. For the people who created it, it was a temporal tool, to associate the past with the future. Upon dying, a member of the community had their soul conserved in the churinga, where it remained until it could reincarnate in another member of the group. The churinga thereby

represents the very continuity of the people and their culture. Through mysterious paths and chance occurrences, this slender carved wooden object left the arid Australian desert at some moment in the 19th century only to land at the pier of Praça Mauá in the 21st century. Curiously, its basic design is quite similar to the museum's shape conceived by architect Santiago Calatrava. Coincidence, destiny, shape: everything therefore conspires to make it a highly appropriate symbol of the mission proposed by the Museum of Tomorrow: to connect the present, past and future.

---

### Luiz Alberto OLIVEIRA

A physicist and the curator of the Museum of Tomorrow. He has a PhD in cosmology from the Brazilian Center for Physics Research (CBPF/MCTI), and he was formerly a researcher at the same institution's Institute of Cosmology, Relativity and Astrophysics (ICRA-BR), where he also worked as a professor of history and philosophy of science. He is a professor, speaker and consultant for various organizations.

フォーラム  
Forum

# 災害による美術品被害または美術館被害とその対応

相澤邦彦

## はじめに

阪神・淡路大震災(1995年)、東日本大震災(2011年)、川崎市市民ミュージアムの台風被害(2019年)など、この30年弱で日本にある美術品または文化財は大規模自然災害にたびたび遭遇し、多くの被害が生じた。これらの災害では被災文化財救出のための「文化財レスキュー」が実施され、その機能体制は整いつつある。特に阪神・淡路大震災と東日本大震災の文化財被害やレスキュー活動に関しては、閲覧可能な報告書刊行や公開シンポジウムも複数行われている。ところで阪神・淡路大震災、東日本大震災、川崎市市民ミュージアムの台風被害には、例えば阪神・淡路大震災と東日本大震災の「地震」や「火災」、東日本大震災と川崎市市民ミュージアムの「津波や洪水による汚水被害」など複数の共通点が見出せる。その一方で、各災害の文化財被害と美術館被害または博物館被害に検証範囲を絞ったとしても、被害特性や影響及びその対応はそれぞれ明確に異なると指摘できる。とりわけ東日本大震災は被災範囲が広く「原発事故」も発生したことから、被害や対応を一括りに捉えることは不可能である。或いは本質的に「美術品」「文化財」「美術館」が備える「特異性」「一回性」「公共性」を考慮すると、災害被害やその影響と対応も多様化もしくは複雑化するはずである<sup>1)</sup>。これらを踏まえつつ、ここでは主にこの3つの災害における美術品及び美術館や博物館の被害例と、文化財レスキューをはじめとする各対応とその推移を概観する<sup>2)</sup>。

## 阪神・淡路大震災の美術品または美術館被害とその対応

1995年の阪神・淡路大震災は、淡路島北部の活断層を震源とする地震(兵庫県南部地震)によって引き起こされた。このとき地震動は地域差はあるにせよ概ね15秒程度続いたといわれている。この地震動の小刻みで鋭く激しい揺れは、活断層を震源とする内陸地殻内(直下型)地震特有のものともいわれている。これにより、阪神地域の美術館や博物館では美術品を含む文化財が落下または転倒し、損壊した。阪神地域には国公私立を問わず美術館や博物館が数多く存在する。また近代以降多くの作家や収集家が活動拠点とした地域でもある。阪神・淡路大震災は、関東大震災(1923年)以来の大都市部を直撃した地震災害といえる。ただし関東大震災発生当時は「美術館」は国内に皆無に等しく、日本の美術館がこれほどの規模で地震被害に遭ったのは阪神・淡路大震災が初めてであり、筆者が在籍した兵庫県立美術館の前身である兵庫県立近代美術館も被害を受けた。その夥しい数の被災文化財を救出するために文化庁を中心に文化財レスキューが実施され、全国美術館及び博物館学芸員、保存修復の専門家などが有志として参加した。日本で大規模な文化財レスキュー活動が行われたのもこれが初めてである。なお阪神・淡路大震災では地震後発生した大規模火災によって、特に木造家屋にあった美術品または文化財は焼失したのも少なくないだろう。

この文化財レスキュー活動には全国美術館会議が深く関わった。全国美術館会議は1952年に発足し、現在406の美術館や博物館が加盟する一般社団法人である(2020年3月までは任意団体)。加盟館の大多数は国公私立美術館であり、博物館は少数といえる。全国美術館会議内には有志による保存、教育普及、情報・資料、小規模館、美術館運営制度、地域美術の各研究部会があり、保存研究部会(旧名CWG、保存ワーキンググループ)は1993年に活動を開始している。保存研究部会は阪神・淡路大震災と東日本大震災に際して、全国美術館会議の文化財レスキュー活動の中心的役割を担った。阪神・淡路大震災では発災から約4か月を経て、当時の保存ワーキンググループと全国美術館会議会員館の有志によって、被災館の美術品及び文化財被害、施設被害、運営面の対応について実地調査が行われ、その調査結果は2冊の報告書にまとめられた<sup>3)</sup>。



## 東日本大震災の影響と美術品または美術館被害

2011年の東日本大震災において、その発端となった東北地方太平洋沖地震は三陸沖を震源とするプレート間（海溝型）地震であったために津波が発生し、これが深刻な「原発事故」に繋がるなど、文化財被害はもちろん社会全体に与えた被害と影響の大きさは世界史上類例のないほどといえるだろう。東日本大震災（東北地方太平洋沖地震）の地震動に際して、阪神・淡路大震災以降の地震対策や工夫が美術館における被害抑制に機能したという報告もある。強度の高い平面作品用吊り金具の使用や、立体作品の固定方法改善及び免震台の一定の普及等により、転倒や落下が予防された事例も少なくない。しかし東日本大震災では津波によって複数の博物館が大きく損壊し、その博物館にあった文化財も津波で破壊されただけでなく、汚泥や汚水の混ざった海水に浸かることで劣化が促され、カビも無数に発生した。また海水の塩分（塩化ナトリウム）残留による悪影響が懸念され、数多くの文化財または美術品に「脱塩処理」が施された。脱塩処理自体は文化財全般の保存処置方法の一つとして一般的ではあるが、これほどの規模で、また津波被害に対して実践されたのは国内外問わずこれが初めてと思われる。ただし津波被害における脱塩処理の必要性や有効性に関しては異論もある。地震動のみであれば、建造物の損壊や倒壊を伴ったとしても被災文化財は基本的にその場に「在る」ことになる。しかし大きな津波に襲われると文化財が建物ごと押し流され、その後の回収が難しくなることも少なくない。東日本大震災では、特に民家にあった美術品または文化財は津波によって相当数が回収不能となったと想像できる。なお阪神・淡路大震災同様、東日本大震災でも火災被害が少なからず発生している。

東日本大震災の実質的被害は北海道、東北、関東、甲信越など広範囲に及んだ。筆者は当時東京都港区にある森美術館に在籍していた。この場で筆者が目にした状況の一部を記すことも、おそらく全く無意味ではないかもしれない。

地震発生時は展示会の入れ替え作業期間のため休館中で、展示室内（六本木ヒルズ森タワー 53階）で次回展出品作品の開梱とコンディション・チェックの最中だった。このため仮置き状態の作品が倒れないよう展示作業員とともに支えながら、しゃがんで揺れが収まるのを待った。阪神・淡路大震災等の内陸地殻内（直下型）地震とは異なり、東日本大震災ではそのプレート間（海溝型）地震の特性のとおり、揺れは大きくとも比較的低速で長時間続いた。もちろん高層階の影響もあるが20分程度揺れが続いたと記憶している。このとき森美術館では建物（森タワー各階）に設置されていた制振装置（セミアクティブダンパー）が機能し、人的被害も作品や施設の被害もなかった。ただし開館中で来館者が多数館内にいる状態であれば状況は異なったかもしれない。地震が発生した3月11日は作品や設備、施設等に問題が無いことを確認したのち、徒歩で帰路に就いた。各種交通機関は完全に麻痺しており、携帯電話も不通だったが、帰路の途中で携帯電話が偶然繋がって実家に無事を伝えることができた。このとき、それに気づいた周囲の大勢の徒歩帰宅者が一斉に携帯電話をかけたことが強く記憶に残っている。地震発生直後は「東北地方で非常に大きな地震が起きた」程度の認識だったが、その後の津波

被害、原発事故の発生と放射性物質の大量漏洩、電力不足に伴う計画停電の必要性などを知るにつれ、おそらく世界的に例のない深刻な災害が発生したことを実感した。東京の実質的被害は少なかったものの、発災とともに町の雰囲気や風景は一変したかのようだった<sup>4</sup>。

## 陸前高田市立博物館所蔵作品レスキュー作業 （旧岩手県衛生研究所にて）

2011年4月に文化庁によって東日本大震災の文化財レスキュー（石巻市立博物館のレスキュー活動）が立ち上げられた。しかし個人的には被災文化財の救出を始めるには少し時期が早いのではないかとも思われた。それは依然状況が混乱しており災害自体がまだ進行中であると感じていたからだが、文化財レスキューに遅れが生じれば救えるものは少なくなるという危惧もあった。職場（森美術館）は4月の段階でも運営方針の見直しや余震対策などで非常に慌ただしく、筆者の石巻レスキュー参加は認められなかった。このような状況は他館でも少なからず生じていたのではないかと想像する。当時各地でことごとく事業等が中止または自粛され、全く見通しの立たない状況が続いたが、これは昨今の「コロナ禍の影響」に部分的に近似するとも思われる。

6月を過ぎ職場の状況も徐々に落ち着いていくなかで、新たに立ち上げられた陸前高田市立博物館のレスキュー活動（陸前高田レスキュー）参加は了承された。津波被害により同館は大破したものの、収蔵品群は館外流出を免れた。そのうち歴史資料、生物資料、考古資料、民俗資料等にはレスキュー活動が始められていたが、美術品に関してはレスキューを担う団体や移送先がなかなか決まらず、また文化庁に対するレスキュー要請に時間を要したことなどから着手が大幅に遅れた。なお同館職員（6名）は全員津波の犠牲となっている。陸前高田レスキューでは、まず対象美術品群を作業可能な場所（旧岩手県衛生研究所／盛岡ラボ）に一時的に移動し、整理と燻蒸、応急処置を行ったのち、別の保管場所へ移動する作業工程が組まれ、筆者はそのうちの応急処置に携わった。筆者の文化財レスキュー事業への参加はこれがはじめてであり、不安と緊張もあった。真夏の作業となるものの盛岡ラボに空調設備が無いことに加えて、対象作品は燻蒸済みとはいえカビによる健康被害を鑑み、防護服や手袋、マスク着用と頭髪保護も欠かせないことから、非常に暑い環境下の作業になると事前に知らされていた。このため少なくとも体調管理には十分留意した。

筆者は8月21日から27日の7日間作業に参加したが、これは盛岡ラボの応急処置開始と同時であり、作業体制の構築から携わった。被災作品は紙作品と油彩画に大別できたためそれぞれチームを編成し、筆者は油彩画チームを担当した。ここでの油彩画の応急処置は津波被害による土砂などの除去と、カンヴァス裏面のカビ除去或いは軽減と殺菌、絵具層の亀裂や剥離箇所の部分的な表打ちが中心だった。対象作品は津波による損壊が認められただけでなくまだ湿っているものや、著しくカビが発生しているものがほとんどだった。なお「なかなか乾かない状態」が続くことでカビ発生に繋がる状況も、主に海水の塩分を構成する塩化ナトリウムに由来する。

文化財レスキュー活動(作業)は状況によりスピードが求められることに加えて、レスキュー対象となる被災作品が多いほど人手も必要となる。上記作業は国内の修復技術者に加えて多くの美術館学芸員の作業協力を得て可能となった。盛岡ラボでは少なくとも1人の修復技術者を中心に、学芸員は作業補助を行うかたちで処置が進められた。油彩画チームはさらにいくつかの班に分かれて同時に複数作品を処置した。このとき応急処置が行われた作品の多くは既に本格修復が完了し、展示も行われている。また陸前高田市立博物館は場所を移し新しい建物となって、2022年11月に開館している<sup>5</sup>。

## 双葉町歴史民俗資料館の文化財レスキュー活動

福島第一原発周辺の自治体では同原発事故に伴う放射能汚染により、自治体内の博物館施設の収蔵品は館内に残されたままだった。しかし事故発生から一定期間が経過し同地域の放射線量もある程度下がったことから、2012年度より福島県及び同県内各自治体の教育委員会が中心となり、帰還困難区域内の博物館施設や寺社等に残された文化財の避難作業が始められた。その一環として2013年10月30日、31日の2日間で、双葉町歴史民俗資料館及び富岡町歴史民俗資料館の収蔵品搬出作業が行われた。作業員は福島レスキューチーム(福島県内の美術館、博物館、教育委員会職員)に加えて、国立文化財機構、日本博物館協会、全国美術館会議(筆者含む)によって構成された。また福島大学職員及び同大学生も作業に参加し、延べ55名によって行われた。筆者を含め初めて帰還困難区域で作業にあたる参加者は、事前に放射線の概要及び高線量下の作業に関する講習を受けた。

作業1日目は双葉町歴史民俗資料館と富岡町歴史民俗資料館に分かれ、筆者は双葉町歴史民俗資料館で搬出作業(トラックへの積み込み)に携わった。事前講習では作業中の放射線防護としてマスク、手袋、不織布の防護服、同じく不織布の靴用カバー着用が望ましいとのことだったが、現場の線量は比較的低く屋外作業者を除いて防護服着用は義務付けられなかった。ただしマスク、手袋は全員着用した。作業に際して放射線量の高い塵埃の吸入や、わずかな怪我でも傷口から放射性物質摂取の可能性があることなどに注意しなければならなかった。また参加者が作業工程中に受ける放射線量計測のため、東京文化財研究所の指示により積算型個人線量計(蛍光ガラス線量計)を常時携帯した。なお計測された数値はいずれも許容範囲内とのことだった。搬出された収蔵品群は、一時保管施設である旧福島県立相馬女子高校(廃校)に搬入された。双葉町歴史民俗資料館内には恒久展示の日本画1点(日下部美樹史《清戸迫76号横穴墓》模写)紙本着彩、和額装/アクリル板付き、額寸:2160×2450ミリメートル)も残されており、その取り外し方法がわからず搬出保留となっていたが、この日作品直近の壁化粧板(布貼り石膏ボード)を一部削り取ることで大まかに推測することができた。

作業2日目、上記日本画取り外し実施が検討され、急遽筆者他1名(合計2名)が携わることとなった。他の参加者は予定通り搬出作業を継続した。取り外しのためには周囲の化粧板を全て削り取り、額縁裏面と壁内部の木材を結合する複数の「I字型金属プレート(ビス止め式)」を

外す必要があったが、この作業は予定に無かったために道具の用意も不十分で、途中で小規模ながら地震も発生し揺れを感じるなど、特殊な環境下の緊張を伴う作業となった。化粧板を全て削り落とすと10kg以上で「I字プレート」による固定が認められ、これらを外して額縁ごと作品を壁から取り外すことができた。ただし帰還困難区域内作業のための車両追加手配は当然ながら難しく、作品搬出は見送られ館内で転倒防止処置を行ったうえで継続保管となり、後旧相馬女子高校に移送された。双葉町歴史民俗資料館に津波被害は無く、地震動による建物の損傷もほとんど見当たらなかった。また発災後2年半以上を経て救出された収蔵品群の状態は概ね良好だった。ただし双葉町は一部で避難指示が解除されているものの町域の多くは今も帰還困難区域内にあり、双葉町歴史民俗資料館も復旧していない<sup>6</sup>。

## 総合調査の実施

既述の通り全国美術館会議による阪神・淡路大震災の総合調査は発災4か月後に開始され、その調査結果が2冊の報告書にまとめられた。しかし東日本大震災は広範囲に及ぶ津波被害、原発事故による放射能汚染の影響や電力不足に伴う計画停電など、阪神・淡路大震災をはじめとするそれまでの地震とは異なる状況があり、実質的被害が少ないとしても通常の運営体制に復旧できるまでにかかなりの時間を要した(もちろん双葉町歴史民俗資料館はじめ現時点で復旧に至らない館が複数存在する)。このため全国美術館会議は総合調査実施を一旦保留し、2013年に実施した。実地調査には保存研究部会を中心に有志を合わせ延べ35人が参加した。調査範囲は岩手県、宮城県、福島県、茨城県、栃木県、群馬県の6県で、対象館は合計42館である。なお陸前高田市立博物館や双葉町歴史民俗資料館など、周辺地域含め壊滅的被害を受けた被災館や帰還困難区域内の被災館は実地調査が不可能であり、対象外となっている。調査結果は報告書として2014年に発刊され、現在は全国美術館会議ウェブサイトに掲載されている(閲覧は会員館のみ可能)。報告書には各館の被災状況や反省点に加えて、事前の工夫で効果があったことや震災の運営面への影響とその対応も盛り込まれた<sup>7</sup>。

## 川崎市市民ミュージアムの台風被害とその対応

2019年の台風19号による洪水で、川崎市市民ミュージアムの収蔵品約26万点のうち約23万点が水没した。このとき展示中または貸し出し中の収蔵品は被害を免れ、地下の収蔵庫に保管されていた収蔵品(寄託品含む)のほぼ全てが損壊した。施設単体の被害点数(総数)は、阪神・淡路大震災や東日本大震災の各事例と比較しても最大規模である。川崎市市民ミュージアムの被害も文化財レスキュー活動の対象となり、今も活動は継続中である。阪神・淡路大震災で初めて大規模に実践された「文化財レスキュー」は、東日本大震災で効果的に機能したものの、その被災範囲の広さと被災文化財数の膨大さから体制強化や連携性向上が課題に挙げられた。その後レスキュー活動に関わる各団体の相互連携

や横断性が整備されたことは、川崎市市民ミュージアムのレスキュー活動で有効に機能していると指摘できるだろう。2020年には日本における文化財防災体制全般の整備と構築のために、国立文化財機構内に文化財防災センターも設置されている。

筆者は2020年2月12日と13日の2日間レスキュー作業に参加した。この洪水に海水は含まれないため、東日本大震災で広く実践された脱塩処理は基本的に不要となる。しかし、川崎で被災した美術品の状態は東日本大震災の津波による損傷と同等かそれ以上とも思われた。このことの一因として津波被害であれ海水を伴わない洪水被害であれ、その「水」はいずれも「汚水」であり劣化促進性が高いが、ある種の「波」である津波が到達し引くまでの時間に比べて、本件のような洪水では基本的に溜まった水が長時間滞留することが挙げられる。本件の膨大な被災文化財群の修復にはかなりの人手と時間を要するだけでなく、著しい損壊によって修復不可能なものも少なくないだろうと思われた。また現場に際して、建物外観や屋内地上部分は全く問題ないにも関わらず、被害のあった収蔵庫を含む地下全体は汚水、汚泥、カビで黒く汚れ異臭も強く、同じ建物内とは思えないほどだった。

川崎市市民ミュージアムは、洪水の可能性や危険性が認められていたにも関わらず設備面でも体制面でも対策が為されなかったことが多大な文化財被害に繋がったと指摘され、提訴に発展している。また修復不可能として廃棄された収蔵品は既に4万点を超えている。修復が可能だとしても、全ての作業が完了するまでに数十年かそれ以上の時間を要するとも想像する。なお同館の運営方法は指定管理者制度が採用されていたが、2022年4月より川崎市直営に変更されたとのことである<sup>98</sup>。

## その他の事例について／まとめにかえて

日本列島は4枚の大陸プレートの圧力がぶつかり合う世界的にも稀な位置にあるために、必然的に地震が頻発し活火山数も多いといわれているが、近年では大型台風、豪雨、洪水、大雪、強風、竜巻などの自然災害も頻発化している。本稿で取り上げた事例の他にも自然災害に伴う博物館被害や美術館被害は少なくない。ただし自然災害だけでなく、戦災または人的災害による文化財被害も多々あり、それは日本に限らず世界的に共通するはずである。以下に大まかにいくつかの事例を列挙する。

例えば、ジョサイア・コンドルによる旧東京帝室博物館本館は1923年の関東大震災で大破し、これを受けて現在の東京国立博物館本館が新造された。大雪被害に関しては2012年に積雪量の多さ(重さ)から屋根が崩落した夕張市立美術館の事例がある。戦災または人的災害事例として、ファン・ゴッホのいわゆる「芦屋のひまわり」や黒田清輝の《昔語り》は1945年の神戸大空襲で焼失している。遡れば明治期の「廃仏毀釈運動」によって失われた仏教系の文化財も膨大な数にのぼるだろう。2019年の「京都アニメーション放火殺人事件」では、アニメーション原画などの文化財とその作り手が多数犠牲となった。国外に目を向ければ、最近ではウクライナ情勢に伴う美術品や文化財破壊も伝えられている。ファン・エイク兄弟の《ヘントの祭壇画》やレオナルドの

《最後の晩餐》などは、幾度となく危機的状況に遭遇しつつも現在までその姿が保たれている稀少例といえるだろう。ただし消失を免れているものの、戦乱や略奪に起因する「文化財返還問題」も日本を含む世界各地で発生している。基本的な予防対策の不足に関しては2018年にブラジル国立博物館が全焼し、収蔵品約2000万点のほぼ全てが焼失した事例もある。2016年、2018年のセーヌ川氾濫に伴うルーヴル美術館の臨時休館を含め、河川や海岸付近の美術館はやはり水害被害の危険性が非常に高い。なおルーヴル美術館の水害対策として、2019年に防災性の高い収蔵庫と修復施設を備えた「ルーヴル・コンサベーション・センター」がルーヴル・ランス近くに建設され、収蔵品群は順次移管されている。

阪神・淡路大震災以降、日本の文化財レスキュー活動の実施体制は明らかに整備された。能登半島地震(2007年)、新潟県中越地震(2009年)、熊本地震(2016年)でも様々なかたちでレスキュー活動は行われている。ただし「文化財レスキュー」そのものはあくまでも「事後の体制」と指摘できるだろう。または仮に大規模なレスキュー活動が求められる事態が連続的に発生すれば、その機能性や機動性は低下するだろう。大小問わず各種の災害に備えること、つまり防災または減災の観点から日本の美術館が対応すべきことは、建物の耐震補強や設備改修、作品展示方法や保管方法の警備面を含む安全性向上、そのための予算獲得や組織再編、他館や関係各所との協力体制構築、或いは安全性確保のための移転や収蔵庫新設の計画にいたるまで無数にある。しかし多角的に予防対策を整えることは、現状では様々な理由からなかなか難しいとも思われる。2020年から続く世界的なパンデミック(新型コロナウイルス感染症拡大)も間違いなく「災害」であり、代替不可能な保存機能を備える美術館そのものの運営や存続に多かれ少なかれ(ときに深刻に)影響しているが、その対応が容易ではないことも周知の通りである<sup>99</sup>。

- \*1 Kunihiro Aizawa, "The Specific Nature or Publicness of the Conservation of Contemporary Art and the Functions of Art Museums," *Fórum Permanente and University of São Paulo eds., Periódico Permanente Journal*, No. 10, 2023.
- \*2 筆者はこれまでに「福島県における文化財レスキューについて―帰宅困難区域内の博物館収蔵品撤収作業に参加して―」『兵庫県立美術館アートランブル』VOL.42、2014年、「『全国美術館会議 東日本大震災美術館・博物館総合調査』について」『兵庫県立美術館アートランブル』VOL.44、2014年、「美術館における保存の課題と全国美術館会議保存研究部会の活動について」『博物館研究』日本博物館協会、2017年10月号、及び「自然災害と美術館の保存の機能」『美術手帖』美術出版社、2021年4月号など複数の機会に災害と美術品被害または美術館被害について述べている。本稿はそれらの延長線上にある。なお本稿の地震に関する記述は、主に松田時彦『活断層』岩波新書、1995年、伊藤和明『日本の地震災害』岩波新書、2005年、河田恵昭『津波災害 増補版―減災社会を築く』岩波新書、2018年及び加納靖之、杉森玲子、榎原雅治『歴史のなかの地震・噴火 過去が示す未来』東京大学出版会、2021年を参照している。
- \*3 ここでの報告書は『全国美術館会議 阪神大震災美術館・博物館総合調査 報告I・II』1995-1996年。これらに加えて本項では文化財保存修復学会編『文化財は守れるのか? 阪神・淡路大震災の検証』クパプロ、1999年、前掲相澤「美術館における保存の課題と全国美術館会議保存研究部会の活動について」2017年、全国美術館会議ウェブサイト <https://www.zenbi.jp> (最終閲覧日: 2022年12月15日)を参照している。
- \*4 本項では主に以下を参照している。『全国美術館会議 東日本大震災美術館・博物館総合調査報告』2014年。『全国美術館会議 東日本大震災文化財レスキュー事業記録集』2015年、201-203頁。『大津波被災文化財保存修復技術連携プロジェクト 安定化処理』津波により被災した文化財の保存修復技術の構築と専門機関の連携に関するプロジェクト実行委員会、日本博物館協会、ICOM日本委員会、2014年。日高慎吾「大規模災害時における文化財レスキュー事業に関する一考察 東日本大震災の活動から振り返る」『国立民族学博物館研究報告』40巻1号、2015年。文化財保存修復学会編『文化財の保存と修復14 災害から文化財を守る』クパプロ、2012年。
- \*5 本項では主に以下を参照している。前掲『全国美術館会議 東日本大震災美術館・博物館総合調査報告』2014年。前掲『全国美術館会議 東日本大震災文化財レスキュー事業記録集』2015年、143-161頁、201-203頁。動産文化財救出マニュアル編集委員会編『動産文化財救出マニュアル』クパプロ、2012年。東京藝術大学美術館「いま被災地から―岩手・宮城・福島の美術と震災復興―」<https://museum.geidai.ac.jp/exhibit/2016/05/tohoku.html> (最終閲覧日: 2022年12月14日)。陸前高田市立博物館ウェブサイト <https://www.city.rikuzentakata.iwate.jp/soshiki/kanrika/hakubutsukan/index.html> (最終閲覧日: 2022年12月3日)。
- \*6 本項では主に以下を参照している。前掲相澤「福島県における文化財レスキューについて―帰宅困難区域内の博物館収蔵品撤収作業に参加して―」2014年。前掲『全国美術館会議 東日本大震災文化財レスキュー事業記録集』2015年、321-326頁。『東北地方太平洋沖地震被災文化財等救援委員会 平成24年度活動報告書』東北地方太平洋沖地震被災文化財等救援委員会事務局、2013年、22-30頁、65-67頁。『文化財の放射線対策ガイドブック 2021』国立文化財機構文化財防災センター、2021年。双葉町ウェブサイト <https://www.town.fukushima-futaba.lg.jp/> (最終閲覧日: 2022年12月3日)。
- \*7 ここでの報告書は前掲『全国美術館会議 東日本大震災美術館・博物館総合調査報告』2014年。事業記録として前掲『全国美術館会議 東日本大震災文化財レスキュー事業記録集』2015年にも発刊されている。他にも例えば東京文化財研究所が事務局となった東北地方太平洋沖地震被災文化財等救援委員会より『東北地方太平洋沖地震被災文化財等救援委員会 平成23年度活動報告書』2012年、前掲『東北地方太平洋沖地震被災文化財等救援委員会 平成24年度活動報告書』2013年、『東北地方太平洋沖地震被災文化財等救援委員会 公開討論会報告書』2013年がある。本項では前掲相澤『『全国美術館会議 東日本大震災美術館・博物館総合調査』について』2014年も参照している。
- \*8 本項では主に以下を参照している。前掲相澤「自然災害と美術館の保存の機能」2021年。前掲日高「大規模災害時における文化財レスキュー事業に関する一考察 東日本大震災の活動から振り返る」『国立民族学博物館研究報告』40巻1号、2015年。望月一樹「学芸員から見た博物館の現状 川崎市市民ミュージアムを事例として」辻秀人編『博物館危機の時代』雄山閣、2012年、50-73頁。川崎市「市民ミュージアム収蔵品レスキューについて」<https://www.city.kawasaki.jp/250/page/0000122172.html> (最終閲覧日: 2022年12月14日)。国立文化財機構文化財防災センターウェブサイト <https://ch-drm.nich.go.jp> (最終閲覧日: 2022年12月15日)。日経クロステック「市民ミュージアム収蔵品水没で川崎市を提訴、「市長らに20億円の賠償請求を」」2020年10月23日記事 <https://tech.nikkei.com/atcl/nxt/column/18/00154/01054/> (最終閲覧日: 2022年12月2日)。タウンニュース「川崎市市民ミュージアムの館長を今年度から務める小沢 正勝さん」2022年6月17日記事 <https://www.townnews.co.jp/0204/2022/06/17/629813.html> (最終閲覧日: 2022年12月14日)。
- \*9 本項では主に以下を参照している。関秀夫「博物館の誕生 町田久成と東京帝室博物館」岩波新書、2005年、156-159頁、188-191頁、241頁。岩崎直人「北海道の美術館文化」『ZENBI 全国美術館会議機関誌』Vol.2、2012年、3-4頁。山梨恵美子「失われた名画『昔語り』について」東京国立博物館、東京文化財研究所他編『生誕150年 黒田清輝 日本近代絵画の巨匠』美術出版社、2016年、166-167頁。中島徳博「芦屋の『ひまわり』 北海道近代美術館編『ゴッホ展 Vincent & Theo van Gogh』北海道新聞社、2002年、202-208頁。Amanda Simpson, *Van Eyck, the Complete Works*, London: Chaucer Press, 2007, p.30, p.48. Giovanni Carlo Federico Villa, *Leonardo da Vinci, Painter, the Complete Works*, Milan: Silvana Editoriale, 2011, p.160. M. J. Friedländer, *Von Kunst Und Kennerschaft*, Frankfurt am Main: Ullstein Bücher, 1955, pp.164-165 (千足伸行訳『芸術と芸術批評』岩崎美術社、1968年、221-222頁)。H. R. Trevor-Roper, *Plunder of the Arts in the Seventeenth Century*, London: Thames & Hudson, 1971 (榊山紘一訳『絵画の略奪』白水社、1985年)。荒井信一『コロナリズムと文化財 近代日本と朝鮮から考える』岩波新書、2012年。石井正己編『博物館という装置 帝国・植民地・アイデンティティ』勉誠出版、2016年。William St Clair, *Lord Elgin and the Marbles*, Oxford: Oxford University Press, 1998. 黄川田翔「国内外の博物館・美術館における災害対策の現状と比較」文化財虫菌害研究所編『文化財の虫菌害』81号、2021年。文化財保存修復学会編『私たちの文化財を救え!! 災害と向き合う』クパプロ、2007年。松井敏也、井上正敏、岩井希久子、岩井貴愛「熊本地震における御船町中憲一作品群のレスキューと安定化作業への取り組み」『文化財保存修復学会第39回大会研究発表要旨集』2017年、22-23頁。大西智洋、才藤あずさ「熊本地震における永青文庫所蔵文化財(漆工品)の被災調査と修復報告」『文化財保存修復学会第39回大会研究発表要旨集』2017年、24-25頁。柳沢秀行「公開なくして大原美術館はない。」『ZENBI 全国美術館会議機関誌』Vol.21、2022年、F-02-F-04頁。東京国立博物館「9.関東大震災と博物館 大正から昭和へ」[https://www.tnm.jp/modules/r\\_free\\_page/index.php?id=152](https://www.tnm.jp/modules/r_free_page/index.php?id=152)及び「10.復興本館 戦時下の博物館」[https://www.tnm.jp/modules/r\\_free\\_page/index.php?id=153](https://www.tnm.jp/modules/r_free_page/index.php?id=153) (最終閲覧日: 2022年12月14日)。日本経済新聞「原画全てなくなった」アニメ会社社長「2019年7月20日記事 <https://www.nikkei.com/article/DGKKZ047572770Z10C19A7CC1000/> (最終閲覧日: 2023年1月2日)。朝日新聞デジタル「焼損免れたサーバーから原画データ回収に成功 京アニ」2019年7月29日記事 <https://digital.asahi.com/articles/ASM7Y6H8ZM7YPTL03K.html> (最終閲覧日: 2023年1月2日)。NHK国際ニュースナビ「もうひとつの戦争犯罪?〜破壊されるウクライナの文化財〜」2022年7月22日記事 [https://www3.nhk.or.jp/news/special/international\\_news\\_nav/articles/feature/2022/07/22/23915.html](https://www3.nhk.or.jp/news/special/international_news_nav/articles/feature/2022/07/22/23915.html) (最終閲覧日: 2022年12月6日)。BBCニュースジャパン「ブラジル博物館火災、資金不足が原因と非難 デモも」2018年9月4日記事 <https://www.bbc.com/japanese/45404357> (最終閲覧日: 2022年12月2日)。ルーヴル美術館ウェブサイト内 <https://www.louvre.fr/en/the-louvre-in-france-and-around-the-world/the-louvre-conservation-centre> (最終閲覧日: 2023年1月6日)。

## 相澤邦彦(あいざわくにひこ)

金沢21世紀美術館コンサヴァター。1975年山口県生まれ。2000年成蹊大学文学部卒業。1998年美術修復研究所研究員、2002年森美術館コンサヴァター、2012年兵庫県立美術館保存・修復グループ学芸員を経て、2019年より現職。近現代美術作品の保存修復の実践と研究、美術館における予防保存の実践と美術館の保存の機能に関する研究、近現代の素材研究、これらを軸とした教育普及活動に携わる。共著に日本博物館協会編『博物館資料取り扱いガイドブック(ぎょうせい、2012年)、文化財保存修復学会編『文化財の保存と修復15 日本における「西洋画」の保存修復』(クパプロ、2013年)などがある。神戸女子大学特別講師、甲南大学非常勤講師。

# Damage to Artworks or Museums Caused by Disasters, and Responses to It

AIZAWA Kunihiko

## Introduction

In less than 30 years, artworks or cultural properties in Japan have repeatedly encountered large-scale natural disasters such as the Great Hanshin (Kobe) Earthquake (1995), the Great East Japan Earthquake (2011), and typhoon damage in the case of the Kawasaki City Museum (2019), causing much damage. Faced with these disasters, “cultural property rescue” programs were implemented to rescue damaged cultural properties, and their functional systems are now in place. In particular, reports on the damage to cultural properties and rescue activities following the Great Hanshin Earthquake and the Great East Japan Earthquake have been published, and several public symposiums have been held. The Great Hanshin Earthquake, the Great East Japan Earthquake, and the typhoon damage at the Kawasaki City Museum have several points in common, such as earthquake and fire in the Great Hanshin Earthquake and the Great East Japan Earthquake, and damage by sewage due to tsunami and flooding in the case of the Great East Japan Earthquake and the Kawasaki City Museum. On the other hand, even if we narrow down the scope of this study to the damage to cultural properties, art museums, or history museums in each disaster, one might point out that the unique characteristics of the damage sustained, impact, and responses to each disaster demonstrate distinct differences. In particular, the Great East Japan Earthquake, which affected a wide area and was accompanied by a nuclear power plant accident, makes it impossible to make any conclusive blanket statements regarding the damage and responses. Alternatively, taking into account the inherent specificity, one-time-only nature, and publicness of works of art, cultural properties, and art museums, damage from disasters, its effects, and responses to it promise to become more diverse and complicated.<sup>\*1</sup> In light of these factors, this paper will focus on examples of damage to works of art and museums in the three aforementioned disasters, and the impact of and responses to these disasters on cultural properties.<sup>\*2</sup>

## Damage to artworks and museums in the Great Hanshin Earthquake, and responses to it

The Great Hanshin Earthquake of 1995 was caused by a quake that originated on an active fault in the northern part of Awaji Island (the Southern Hyogo Prefecture Earthquake). The tremor is said to have lasted approximately 15 seconds, although there were regional differences. Sharp and violent tremors are said to be unique to inland

crustal (subduction) earthquakes with active faults at their epicenter. As a result, cultural properties including works of art in museums and art galleries in the Hanshin area fell or toppled over, and were damaged. There are many national, public, and private art galleries and museums in the Hanshin area, which has also served as a base of operations for many artists and collectors since the modern era. The Great Hanshin Earthquake was the first seismic disaster to hit a major Japanese city since the Great Kanto Earthquake of 1923. At the time of the Great Kanto Earthquake, however, there were virtually no art museums in Japan. As such, the Great Hanshin Earthquake was the first time that Japanese art museums had suffered quake damage on such a large scale. In order to rescue the large number of damaged cultural properties, the Agency for Cultural Affairs led a cultural property rescue operation, in which museum curators, conservation specialists, and others from all over Japan participated as volunteers. This was the first large-scale rescue operation of cultural properties in Japan. Many works of art and cultural properties, especially those in wooden houses, were also likely to have been destroyed by fires that broke out after the Great Hanshin Earthquake.

The Japanese Council of Art Museums was deeply involved in this cultural property rescue campaign. Founded in 1952, the Council is a general incorporated association (an unincorporated association until March 2020) with 406 museums and art galleries as its members. The majority of the members are national, public, and private art museums, while the number of history or science museums is small. Within the Council are several volunteer research subcommittees on conservation, education and outreach, information and archival materials, small-scale museums, museum management systems, and regional art. The working group on conservation played a central role in the Council’s rescue campaign following the Great Hanshin Earthquake and the Great East Japan Earthquake. About four months after the former, the working group on conservation and volunteers from member museums of the Council conducted an on-site survey to analyze the damage sustained by artworks, cultural properties, and facilities, as well as operational responses at the affected museums, with the findings compiled into two reports.<sup>\*3</sup>

## Impact of the Great East Japan Earthquake and Damage to Artworks or Museums

The Great East Japan Earthquake of 2011 was caused by an inter-plate (trench-type) earthquake off the coast of Sanriku, triggering a tsunami that led to a serious nuclear power plant accident, causing

damage not only to cultural properties, but also to society at large, on a scale unprecedented in world history. Earthquake countermeasures and innovations that developed after the Great Hanshin Earthquake reportedly served to limit damage at art museums in the aftermath of the Great East Japan Earthquake. In many cases, the use of strong metal fittings for hanging two-dimensional works, improved methods of securing three-dimensional works, and the widespread use of seismic isolation platforms prevented these pieces from toppling over or falling. In the case of the Great East Japan Earthquake, however, several museums were severely damaged by the tsunami, while the cultural properties housed at these museums were not only destroyed by it, but also deteriorated as a result of being immersed in seawater mixed with sludge and sewage, leading to countless mold infestations. There were also concerns about the adverse effects of residual salt (sodium chloride) in the seawater, and many cultural properties and works of art were subjected to desalination treatment. Desalination itself is a common method of preserving cultural properties in general, but this was believed to be the first time it was used on such a large scale and in response to tsunami damage, whether in Japan or abroad. However, there is some controversy over the necessity and effectiveness of desalination in the case of tsunami damage. When seismic tremors alone cause damage or the collapse of buildings, the damaged cultural properties are basically “present” at the site. However, when a large tsunami strikes, cultural properties are often swept away with the building itself, making it difficult to recover them afterwards. In the case of the Great East Japan Earthquake, one can well imagine how a considerable number of artworks and cultural properties, especially those in private houses, became unrecoverable due to the tsunami. Like the Great Hanshin Earthquake, the Great East Japan Earthquake also caused a small amount of fire damage.

The Great East Japan Earthquake caused substantial damage over a wide area, including the Hokkaido, Tohoku, Kanto, and Koshinetsu regions. I was working at the Mori Art Museum in Minato Ward, Tokyo, at the time. It might perhaps be useful at this point to describe some of what I witnessed during the disaster.

At the time of the earthquake, the museum had been closed for a period in order to change exhibits, and we were in the middle of unpacking and checking the condition of the works to be shown at the next exhibition in the exhibition galleries (53rd floor of Roppongi Hills Mori Tower). As such, I crouched down and waited for the tremors to subside as I helped to support the temporarily placed artworks together with the exhibition staff in order to prevent them from falling over. Unlike the Great Hanshin Earthquake, the Great East Japan Earthquake was an inter-plate (trench-type) earthquake, so the

swaying was relatively slow and lasted for a long time. Of course, this swaying extended to the upper floors, and I remember that it lasted for about 20 minutes. At the time, the semi-active dampers installed in the Mori Art Museum building (on each floor of Mori Tower) were functioning, and there were no injuries to visitors or damage to the museum’s artworks or facilities. However, the situation might have been different if the museum had been open, with many visitors inside. On March 11, the day of the earthquake, after verifying that there were no problems with the artworks, equipment, or facilities, I started making my way home on foot. Transportation was completely paralyzed and cell phones were out of service, but on the way back, I somehow managed to get through, and was able to let my parents know that I was safe. I have a very clear recollection of how many people who were also walking home noticed this, and started making calls on their own cell phones at the same time. Immediately after the earthquake, I was only aware that “a very large earthquake had occurred in the Tohoku region,” but as I learned of the subsequent tsunami damage, the nuclear power plant accident, and massive leakage of radioactive materials, as well as the need for rolling blackouts due to power shortages, I realized that a serious disaster had occurred, perhaps unprecedented in the world. Although Tokyo suffered little real damage, the atmosphere and landscape of the city seemed to have changed drastically with the onset of the disaster.<sup>4</sup>

### **Rescue campaign for artworks in the collection of the Rikuzentakata City Museum (at the former Iwate Prefectural Institute of Public Health)**

In April 2011, the Agency for Cultural Affairs launched the Great East Japan Earthquake Cultural Property Rescue (Ishinomaki City Museum Rescue Activities). Personally, however, I felt that it was a little early to start rescuing damaged cultural properties. This was because it seemed to me that the situation was still chaotic, and the disaster itself was still in progress, but I also feared that if there were delays in the rescue of cultural properties, fewer items would be saved. Even in April, my workplace (Mori Art Museum) was extremely busy reviewing its management policies and dealing with aftershocks, and I was not allowed to participate in the Ishinomaki rescue. One can easily imagine that similar situations occurred at other museums. At the time, many projects were canceled or suspended in various areas, and the situation remained completely unpredictable — something that bore some resemblance to the effects of the COVID-19 pandemic in recent years.

As the situation at my workplace gradually stabilized after June, I was granted permission to participate in the rescue campaign at the newly established Rikuzentakata City Museum (Rikuzentakata Rescue). Although the museum had been severely damaged by the tsunami, its collection of artifacts escaped being swept out of the building. However, the rescue campaign for artworks was delayed due to the difficulty of finding a rescue organization and a destination for the works, in addition to the fact that it took time to request the rescue effort itself from the Agency for Cultural Affairs. All of the museum's six staff members were victims of the tsunami. In Rikuzentakata Rescue, the artworks were first temporarily moved to a location where work could be carried out (the Morioka Laboratory of the former Iwate Prefectural Institute of Public Health), where they were arranged, fumigated, and given emergency treatment before being moved to another storage location. This was the first time that I was participating in a cultural property rescue project, and I was anxious and nervous. I was informed in advance that the work would be carried out in a very hot environment because the Morioka Laboratory did not have air conditioning, and even though the artworks had been fumigated, it was necessary to wear protective clothing, gloves, masks, and hair protection to prevent health risks from the mold. For this reason, at the very least, we paid close attention to our physical condition.

I participated in the rescue efforts for seven days from August 21 to 27, which coincided with the start of emergency treatment at the Morioka Laboratory, and was involved in building the entire work system. Since the damaged works could be roughly classified into works on paper and oil paintings, a team was put together for each, and I was put in charge of the oil painting team. The emergency treatment for the oil paintings consisted mainly of removing soil and sand caused by the tsunami, removing mold from the backs of the canvases or reducing and sterilizing it, and partially covering the cracked and peeling areas of the paint layers. Most of the works had not only been damaged by the tsunami, but were also still damp, or severely infested by mold. The situation that leads to mold outbreaks, due to the fact that these works can never dry out, also stems mainly from the sodium chloride that makes up the salt content of seawater.

In addition to the need for speed, the greater the number of damaged artworks to be rescued, the more manpower is required. The above work was made possible thanks to the support of many museum curators in addition to Japanese restoration technicians. At the Morioka Lab, at least one restoration technician was in charge, and curators assisted with the work. The oil painting team was further subdivided into several groups in order to treat multiple works at the same time. Many of the works that underwent emergency

treatment have already been fully restored and are now on display. The Rikuzentakata City Museum itself shifted to a new location, and opened in November 2022.<sup>5</sup>

### Rescue campaign for cultural properties at Futaba Town Museum of History and Folklore

Due to the radioactive contamination caused by the accident at the Fukushima Daiichi Nuclear Power Plant, the collections of museums in these municipalities were left inside the facilities. However, as a certain period of time has elapsed since the accident, and radiation levels in the area have decreased to some extent, Fukushima Prefecture and the local boards of education have taken the initiative to evacuate cultural properties that had been left in museums, temples, shrines, and other facilities in the difficult-to-return zone since fiscal 2012. As a part of the evacuation, the Futaba Town Museum of History and Folklore and the Historical Archive Museum of Tomioka were evacuated on October 30 and 31, 2013. In addition to the Fukushima Rescue Team (consisting of staff from art museums, history museums, and boards of education in Fukushima Prefecture), the workers consisted of members from the National Institutes for Cultural Heritage, the Japanese Association of Museums, and the Japanese Council of Art Museums (including the author of this paper). Staff and students from Fukushima University also participated in these tasks, for a total of 55 people. The participants who were working in the hard-to-return zone for the first time, including the author, received an overview of radiation and training on how to work under high radiation doses in advance.

On the first day of work, we were divided into the Futaba Town Museum of History and Folklore and the Historical Archive Museum of Tomioka, and I was involved in the removal work (loading the trucks) at the former. During the preliminary training, we were told that it was best to wear masks, gloves, non-woven protective clothing, and non-woven covers for shoes to protect against radiation during the work, but as the radiation dose at the site was relatively low, wearing protective clothing was not mandatory except for those who were working outdoors. Masks and gloves, however, were worn by all workers. During the work, participants had to be aware of the possibility of inhaling highly radioactive dust and ingesting radioactive materials through wounds, even if they were only slightly injured. In addition, in order to measure the amount of radiation the participants received as they went about their tasks, they carried personal (fluorescent glass) dosimeters at all times, in accordance with the instructions

of the National Research Institute for Cultural Properties, Tokyo. The measured values all ended up within the permissible range. The removed artifacts were brought to a temporary storage facility, the former Fukushima Prefectural Soma Girls' High School (now closed). One Japanese-style painting (Miki Kusakabe, *Reproduction of Kiyotosako No. 76*, Japanese-style frame with acrylic panel, frame size: 2160 × 2450 mm), which is on permanent display at the Futaba Town Museum of History and Folklore, was also left behind. As we did not know how to best remove it, its removal was put on hold. However, we were able to make a rough estimation by scraping off a portion of the wall veneer (cloth pasted onto plasterboard) in the vicinity of this work.

On the second day of work, the removal of the aforementioned Japanese painting was discussed, and myself and one other person (two people in total) were suddenly assigned this task. The other participants continued with the removal work as scheduled. In order to remove the painting, it was necessary to scrape off all the decorative panels surrounding it and remove the I-shaped metal plates (screw-fastening type) that connected the back of the picture frame to the wood inside the wall. As this particular task had not been planned for, adequate tools had not been prepared, and the task became really stressful under certain circumstances, such as when an earthquake occurred while we were working, albeit small. When all the decorative panels had been scraped off, I-shaped plates were found in more than 10 places, and these were removed to allow the entire frame to be removed from the wall. However, as it was naturally difficult to arrange additional vehicles for work in the difficult-to-return zone, the work was eventually not taken out of the museum. After measures were taken to prevent it from falling over, it was stored continuously in the museum and later transferred to the former Soma Girls' High School. The Futaba Town Museum of History and Folklore had not been damaged by the tsunami, and neither was any damage to the building from tremors found. In addition, the collection, rescued more than two and a half years after the disaster, was generally in a good state. While the evacuation order has been lifted in some parts of Futaba Town, however, most of the town is still located in the difficult-to-return zone, and the Futaba Town Museum of History and Folklore has not yet been restored.<sup>6</sup>

## Conducting a comprehensive survey

As previously mentioned, a comprehensive survey of the Great Hanshin Earthquake by the Japanese Council of Art Museums was launched four months after the disaster, and its findings were compiled into two reports. However, the Great East Japan Earthquake was different from the Hanshin Earthquake and other previous quakes in terms of how it caused extensive tsunami damage, radioactive contamination due to the nuclear power plant accident, and rolling blackouts due to power shortages. Even if the actual damage was minimal, it took a considerable amount of time to restore normal operations (naturally, there are several museums, including the Futaba Town Museum of History and Folklore, that have yet to return to normal). For this reason, the Japanese Council of Art Museums put off conducting a comprehensive survey until 2013. A total of 35 people participated in the field survey, including volunteers mainly from the conservation and research group. The survey covered six prefectures (Iwate, Miyagi, Fukushima, Ibaraki, Tochigi, and Gunma) and a total of 42 museums. It did not cover the Rikuzentakata City Museum, the Futaba Town Museum of History and Folklore, and other museums that suffered catastrophic damage, including those in the surrounding areas, or those in the difficult-to-return zone, as it was impossible to conduct on-site surveys. The results of the survey were published in the form of a report in 2014 and are currently available on the website of the Japanese Council of Art Museums (only member museums can view the report). In addition to details on the damage sustained and points of reflection for each museum, the report also includes information on the effectiveness of advance efforts, the impact of the earthquake on operations, and how they responded to the disaster.<sup>7</sup>

## Typhoon damage to the Kawasaki City Museum and responses to it

Flooding caused by Typhoon No. 19 in 2019 caused approximately 230,000 of the 260,000 items in the collection of the Kawasaki City Museum to be submerged. At the time, pieces from the collection that were on display or on loan escaped damage, and almost everything in the collection (including items on consignment) stored in the underground storeroom sustained damage. The number of damaged items (total number) at the facility alone was the largest in comparison to the Great Hanshin Earthquake and the Great East Japan Earthquake. The damage to the Kawasaki City Museum was also the target of a



cultural property rescue campaign that is still ongoing. The cultural property rescue efforts that were first implemented on a large scale after the Great Hanshin Earthquake functioned effectively after the Great East Japan Earthquake, but the vast extent of the damage and the sheer number of damaged cultural properties made it necessary to strengthen the system and improve coordination. It might be pointed out that the mutual cooperation and cross-sectional nature of the various organizations involved in this rescue campaign have since been developed, and functioned effectively in the rescue efforts of the Kawasaki City Museum. In 2020, the National Center for Cultural Heritage Disaster Prevention will be established within the National Institutes for Cultural Heritage in order to develop and build a comprehensive system for disaster prevention with respect to cultural properties in Japan.

The author participated in the rescue work on February 12 and 13, 2020. Since this flooding did not involve seawater, the desalination process that was widely practiced after the Great East Japan Earthquake was basically unnecessary. However, the condition of the artworks damaged in Kawasaki seemed to be as bad as or worse than the damage caused by the tsunami of the Great East Japan Earthquake. One of the reasons for this is that, regardless of whether the damage was caused by a tsunami or a flood that did not involve seawater, the “water” is always “sewage” that can quickly accelerate deterioration. In a flood such as this, the accumulated water basically stays around for a long time, compared to the time it takes for a tsunami, which is a kind of wave, to arrive and recede. The restoration of the vast number of damaged cultural properties in this case would not only require a great deal of manpower and time, but it would also be impossible to restore many of them due to the severe damage sustained. In addition, although the exterior of the building and the interior above ground were perfectly normal, the entire basement, including the damaged storage room, was stained black with sewage, sludge, and mold, and smelled so foul that it was hard to believe that it was in the same building.

The Kawasaki City Museum is now facing a lawsuit for the damage to cultural properties caused by its failure to take measures, in terms of both facilities and systems, in spite of the recognized potential for and risk of flooding. In addition, more than 40,000 items in the collection have already been discarded because they were deemed beyond repair. Even if restoration were possible, it would take several decades or more to complete the entire task. The museum had been operated under a designated manager system, but came to be managed directly by Kawasaki City starting in April 2022.\*8

## Other examples / in place of a conclusion

The Japanese archipelago occupies a rare position in the world where the pressures of four continental plates collide, inevitably producing frequent earthquakes and a large number of active volcanoes. In recent years, natural disasters such as large typhoons, torrential rains, floods, heavy snowfall, strong winds, and tornadoes have become more frequent. In addition to the examples discussed in this paper, there have been many other cases of damage to museums and art galleries caused by natural disasters. Over and above natural disasters, however, there are also many cases of damage inflicted on cultural properties by war or human suffering, which ought to be common not only to Japan, but also the rest of the world. The following is a list of some of the most common examples.

For example, the former main building of the Tokyo Imperial Household Museum by Josiah Conder was severely damaged in the Great Kanto Earthquake of 1923, and the current main building of the Tokyo National Museum was newly constructed in response. As for heavy snow damage, the roof of the Yubari Art Museum collapsed in 2012 due to the amount (and weight) of snowfall. As examples of war or human casualties, van Gogh’s *Sunflowers of Ashiya* and Seiki Kuroda’s *Tales from the Past* were destroyed by fire during the Kobe Air Raid of 1945. If we go back as far as the Meiji period (1868–1912), there are probably a huge number of Buddhist cultural properties that were lost due to the movement to abolish Buddhism. The Kyoto Animation arson attack of 2019 saw the destruction of many original anime drawings and other cultural properties, and claimed the lives of their creators. Outside of Japan, there have been recent reports of the destruction of art and cultural properties in the wake of the situation in Ukraine. The Ghent Altarpiece by the van Eyck brothers and Leonardo da Vinci’s *The Last Supper* are rare examples of works that have been preserved despite having had multiple close brushes with disaster. Even though these works have escaped oblivion, problems concerning the restitution of cultural property due to warfare and looting have also occurred in many parts of the world, including Japan. In terms of a lack of basic precautionary measures, the National Museum of Brazil burned down in 2018, resulting in the destruction of almost all of its 20 million objects. Meanwhile, museums located near rivers and coastlines are at great risk of flood damage, as seen in the temporary closure of the Louvre Museum in 2016 and 2018 due to flooding of the Seine River. As a measure designed to deal with the water damage sustained by the Louvre, the Louvre Conservation Center was built in 2019 near the Louvre-Lens, equipped with a highly disaster-resistant

storage and restoration facility. The museum collection will be gradually transferred to this new facility.

Since the Great Hanshin Earthquake, the systems by which cultural property rescue campaigns in Japan are implemented have clearly improved. Rescue campaigns in various forms were also carried out in the Noto Earthquake (2007), the Chuetsu Earthquake (2009), and the Kumamoto Earthquake (2016). However, it could be pointed out that “cultural property rescue” is only a *post facto* system. If large-scale rescue campaigns were required on a continuous basis, the functionality and mobility of the system would decline. In other words, from the perspective of disaster prevention or mitigation, Japanese art museums should prepare for various types of disasters on different scales in countless ways: by strengthening buildings against earthquakes, renovating facilities, improving safety, including security aspects, in the way works are displayed and stored, obtaining budgets and restructuring organizations for these purposes, building collaborative systems with other museums and related organizations, or planning relocations and new storage facilities to ensure safety. Establishing preventive measures from multiple angles, however, is difficult for a variety of reasons. While the global pandemic (the spread of a new type of coronavirus) that began in 2020 has no doubt been a “disaster” that affects to a greater or lesser degree the operation and survival of museums themselves (rather seriously, in certain instances), some of which have irreplaceable preservation functions, it is widely acknowledged that tackling such a situation is no easy task.<sup>9</sup>

(translated by Darryl Jingwen WEE)

Notes:

- \*1 Kunihiko Aizawa, “The Specific Nature or Publicness of the Conservation of Contemporary Art and the Functions of Art Museums,” *Fórum Permanente* and University of São Paulo eds., *Periódico Permanente Journal*, No. 10, 2023.
- \*2 The author has previously discussed disasters and damage to artworks or museums on several other occasions, including “Rescuing Cultural Properties in Fukushima Prefecture: Participating in the Removal of Museum Collections from the Difficult-to-Return Zones,” *Hyogo Prefectural Museum of Art Art Rumble*, Vol. 42, 2014; “Japanese Council of Art Museums, A Comprehensive Survey of Museums and Art Museums after the Great East Japan Earthquake,” *Hyogo Prefectural Museum of Art Art Rumble*, Vol. 44, 2014; “Issues of Conservation in Museums and the Activities of the Conservation Research Subcommittee of the Japanese Council of Art Museums,” *Museum Studies*, Japanese Council of Art Museums, October 2017; and “Natural Disasters and the Function of Museum Conservation,” *Bijutsu Techo*, Bijutsu Shuppansha, April 2021. This paper is an extension of those articles. Moreover, the descriptions of earthquakes in this paper make reference to Tokihiko Matsuda, *Active Faults*, Iwanami Shinsho, 1995; Kazuaki Ito, *Earthquake Disasters in Japan*, Iwanami Shinsho, 2005; Yoshiaki Kawada, *Tsunami Disasters, Expanded Edition: Building a Disaster Mitigation Society*, Iwanami Shinsho, 2018; and Yasuyuki Kano, Reiko Sugimori, and Masaharu Enohara, *Eruptions and Earthquakes in History: What the Past Shows Us about the Future*, University of Tokyo Press, 2021.
- \*3 The report here is entitled “Japanese Council of Art Museums: Comprehensive Survey of Art Museums and History and Science Museums after the Great Hanshin Earthquake I and II,” 1995–1996. In addition to these reports, this section also includes a report by the Japan Society for the Conservation of Cultural Property (ed.), “Can Cultural Properties be Protected? A Study of the Great Hanshin Earthquake,” Kubapuro, 1999; Aizawa, above, “Issues of Conservation in Museums and the Activities of the Conservation Research Subcommittee of the Japanese Council of Art Museums,” *Museum Studies*, Japanese Council of Art Museums, October 2017, website of Japanese Council of Art Museums. <https://www.zenbi.jp> (accessed: December 15, 2022)
- \*4 This section primarily references the following: “Japanese Council of Art Museums, A Comprehensive Survey of Museums and Art Museums after the Great East Japan Earthquake,” 2014; “Japanese Council of Art Museums, Records of the Great East Japan Earthquake Cultural Property Rescue Campaign,” 2015, pp. 201–203; “Project for Cooperation in Conservation and Restoration Techniques for Cultural Properties Damaged by the Great Tsunami: Stabilization Process,” Executive Committee of the Project on the Construction of Conservation and Restoration Techniques for Cultural Properties Damaged by the Tsunami and Cooperation among Specialized Institutions,” Japan Association of Museums, ICOM Japan Committee, 2014; Shingo Hidaka, “A Study of the Cultural Property Rescue Campaign in the Event of a Large-Scale Disaster: Reflections from the Great East Japan Earthquake Activities,” *Research Report of the National Museum of Ethnology*, Vol. 40, No. 1, 2015; Japan Society for the Conservation of Cultural Property (ed.), *Conservation and Restoration of Cultural Properties 14: Protecting Cultural Properties from Disasters*, Kubapuro, 2012.
- \*5 This section primarily references the following: the aforementioned “Japanese Council of Art Museums, A Comprehensive Survey of Museums and Art Museums after the Great East Japan Earthquake,” 2014; the aforementioned “Japanese Council of Art Museums, Records of the Great East Japan Earthquake Cultural Property Rescue Campaign,” 2015, pp.143–162, pp.201–203; *Manual for Rescuing Movable Cultural Properties*, edited by Editorial Committee of Manual for Rescuing Movable Cultural Properties, Kubapuro, 2012; The University Art Museum, Tokyo University of the Arts, “From the Disaster Areas: Art and Earthquake Reconstruction in Iwate, Miyagi, and Fukushima” <https://museum.geidai.ac.jp/exhibit/2016/05/tohoku.html> (accessed: December 14, 2022), Rikuzentakata City Museum website <https://www.city.rikuzentakata.iwate.jp/soshiki/kanrika/hakubutsukan/index.html> (accessed: December 3, 2022).

- \*6 This section primarily references the following: Aizawa, above, "Rescuing Cultural Properties in Fukushima Prefecture: Participating in the Removal of Museum Collections from the Difficult-to-Return Zones," 2014; "Japanese Council of Art Museums, Records of the Great East Japan Earthquake Cultural Property Rescue Campaign," 2015, pp. 321–326; *Committee for Salvaging Cultural Properties Affected by the 2011 Earthquake off the Pacific Coast of Tohoku and Related Disasters 2012 Activity Report*, Secretariat of the Committee for Salvaging Cultural Properties Affected by the 2011 Earthquake off the Pacific Coast of Tohoku and Related Disasters, 2013, pp. 22–30, pp. 65–67; *Guidebook for Radiation Countermeasures for Cultural Properties 2021*, National Research Institute for Cultural Properties, Cultural Heritage Disaster Risk Management Center, 2021; Futaba Town website <https://www.town.fukushima-futaba.lg.jp/> (accessed: December 3, 2022).
- \*7 The report here is "Japanese Council of Art Museums, A Comprehensive Survey of Museums and Art Museums after the Great East Japan Earthquake," 2014. A record of the project was also published in 2015 in the aforementioned "Japanese Council of Art Museums, Records of the Great East Japan Earthquake Cultural Property Rescue Campaign," 2015. Other records include *Committee for Salvaging Cultural Properties Affected by the 2011 Earthquake off the Pacific Coast of Tohoku and Related Disasters 2011 Activity Report*, Secretariat of the Committee for Salvaging Cultural Properties Affected by the 2011 Earthquake off the Pacific Coast of Tohoku and Related Disasters, 2012; *Committee for Salvaging Cultural Properties Affected by the 2011 Earthquake off the Pacific Coast of Tohoku and Related Disasters 2012 Activity Report*, Secretariat of the Committee for Salvaging Cultural Properties Affected by the 2011 Earthquake off the Pacific Coast of Tohoku and Related Disasters, 2013; *Committee for Salvaging Cultural Properties Affected by the 2011 Earthquake off the Pacific Coast of Tohoku and Related Disasters Public Forum Report*, 2013. This section also refers to the aforementioned Aizawa, "Japanese Council of Art Museums, A Comprehensive Survey of Museums and Art Museums after the Great East Japan Earthquake," 2014.
- \*8 This section refers primarily to the following: Aizawa 2021, op. cit.; Hidaka 2015, op. cit.; Kazuki Mochizuki, "The Current State of Museums from the Curator's Perspective: A Case Study of the Kawasaki City Museum," in Hideto Tsuji (ed.), *The Age of Museum Crisis*, Yuzankaku, 2012, pp. 50–73; Kawasaki City, "On the Rescue of the City Museum Collection," <https://www.city.kawasaki.jp/250/page/0000122172.html> (accessed: December 14, 2022); National Research Institute for Cultural Properties, Cultural Heritage Disaster Risk Management Center website, <https://ch-drm.nich.go.jp> (accessed: December 15, 2022); Nikkei Crosstech, "Kawasaki City Sues Mayor and Others for 2 Billion Yen in Compensation for Flooding of City Museum Collection," October 23, 2020 article, <https://xtech.nikkei.com/atcl/nxt/column/18/00154/01054/> (accessed: December 2, 2022); Town News, "Masakatsu Ozawa becomes Director of Kawasaki City Museum starting this year," June 17, 2022 article, <https://www.town-news.co.jp/0204/2022/06/17/629813.html> (accessed: December 14, 2022).
- \*9 This section mainly refers to the following: Hideo Seki, *The Birth of the Museum: Hisanari Machida and the Tokyo Imperial Household Museum*, Iwanami Shinsho, 2005, pp. 156–159, pp. 188–191, p. 241; Naoto Iwasaki, "Museum Culture in Hokkaido," ZENBI: The Journal of the Japanese Council of Art Museums, Vol. 2, 2012, pp. 3–4; Emiko Yamanashi, "On the Lost Masterpiece, Mukashigatari," Tokyo National Museum, National Research Institute for Cultural Properties, Tokyo, and others (eds.), *150 Years after His Birth: Kuroda Seiki, Master of Japanese Modern Paintings*, Bijutsu Shuppansha, 2016, pp. 166–167; Norihiro Nakajima, "Ashiya's Sunflowers," in *Vincent & Theo van Gogh*, ed. by Hokkaido Museum of Modern Art, Hokkaido Shimibun, 2002, pp. 202–208; Amanda Simpson, *Van Eyck, the Complete Works*, London: Chaucer Press, 2007, p. 30, p. 48. Giovanni Carlo Federico Villa, *Leonardo da Vinci, Painter, the Complete Works*, Milan: Silvana Editoriale, 2011, p. 160; M. J. Friedländer, *Von Kunst Und Kennerchaft*, Frankfurt am Main: Ullstein Bücher, 1955, pp. 164–165 (translated by Nobuyuki Senzoku, *Art and Art Criticism*, Iwasaki Bijutsu-sha, 1968, pp. 221–222); H. R. Trevor-Roper, *Plunder of the Arts in the Seventeenth Century*, London: Thames & Hudson, 1971, translated by Koichi Kabayama, *The Plunder of Painting*, Hakuuisha, 1985; Shinichi Arai, *Colonialism and Cultural Properties through the Lens of Modern Japan and Korea*, Iwanami Shinsho, 2012; Ishii, Masami (ed.), *The Museum as a Device: Empire, Colony, and Identity*, Bensei Shuppan, 2016; William St Clair, *Lord Elgin and the Marbles*, Oxford: Oxford University Press, 1998; Sho Kikawada, "Disaster Preparedness in Japanese and Foreign Museums and Art Museums: A

Comparison of the Current State of Disaster Preparedness in Japan and Abroad," *Insect and Fungal Damage to Cultural Properties*, ed. Society for Conservation and Restoration of Cultural Properties, No. 81, 2021; *Save Our Cultural Properties! Facing the Disaster*, ed. Japan Society for the Conservation of Cultural Property, Kubapuro, 2007; Toshiya Matsui, Masatoshi Inoue, Kikuko Iwai, and Kie Iwai, "Efforts to Rescue and Stabilize Works of Kenichi Tanaka, Mifune-cho in the Kumamoto Earthquake," *Abstracts of the 39th Annual Meeting of the Japanese Society for Conservation and Restoration of Cultural Properties*, 2017, pp. 22–23; Tomohiro Onishi and Azusa Saito, "Survey of Damage to Cultural Properties (Lacquer Works) Owned by Eiseibunko in the Kumamoto Earthquake and Restoration Report," *Abstracts of the 39th Annual Meeting of the Japanese Society for Conservation and Restoration of Cultural Properties*, 2017, pp. 24–25; Hideyuki Yanagisawa, "No Ohara Museum of Art without Public Access," *ZENBI National Council of Museums Journal*, Vol. 21, 2022, pp. F-02-F-04; Tokyo National Museum, "9. The Great Kanto Earthquake and Museums: From Taisho to Showa Era," [https://www.tnm.jp/modules/r\\_free\\_page/index.php?id=152](https://www.tnm.jp/modules/r_free_page/index.php?id=152) and "10. Reconstruction Honkan: Museums in Wartime" [https://www.tnm.jp/modules/r\\_free\\_page/index.php?id=153](https://www.tnm.jp/modules/r_free_page/index.php?id=153) (accessed: December 14, 2022); Nihon Keizai Shimbun, "Animation Company President says 'All the Original Drawings are Gone,'" 20 July 2019, <https://www.nikkei.com/article/DGKKZO47572770Z10C19A7CC1000/> (accessed January 2, 2023); Asahi Shimbun Digital, "Kyoto Animation Original Art Data Successfully Recovered from Server that Escaped Burnout," July 29, 2019, article at <https://digital.asahi.com/articles/ASM7Y6H8ZM7YPTIL03K.html> (accessed: January 2, 2023); NHK International News Navi, "Another War Crime? Ukraine's Cultural Heritage to be Destroyed," July 22, 2022, article at [https://www3.nhk.or.jp/news/special/international\\_news\\_navil/articles/feature/2022/07/22/23915.html](https://www3.nhk.or.jp/news/special/international_news_navil/articles/feature/2022/07/22/23915.html) (accessed: July 22, 2022); BBC News Japan, "Brazil Museum Fire Blamed on Lack of Funds: Demonstrations," September 4, 2018 article at <https://www.bbc.com/japanese/45404357> (accessed: December 2, 2022); On Louvre Museum website, <https://www.louvre.fr/en/the-louvre-in-france-and-around-the-world/the-louvre-conservation-centre> (accessed: January 6, 2023).

---

#### AIZAWA Kunihiko

Conservator, 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa. Born in Yamaguchi Prefecture in 1975. Graduated from Seikei University, Faculty of Humanities in 2000, and became a researcher at the Art Restoration Institute in 1998, a conservator at the Mori Art Museum in 2002, and a conservator at the Conservation and Restoration Group, Hyogo Prefectural Museum of Art in 2012 before assuming his current position in 2019. Engaged in the practice and research of conservation and restoration of modern and contemporary art works, research on the practice of preventive conservation in museums and the function of conservation in museums, research on modern and contemporary materials, and education and outreach programs based on these activities. Co-author of *Guidebook for Handling Museum Materials*, edited by the Japan Association of Museums (Gyosei, 2012), and *Conservation and Restoration of Cultural Properties 15: Conservation and Restoration of "Western Paintings" in Japan*, edited by the Japan Society for the Conservation of Cultural Property (Kubapuro, 2013). He is a special lecturer at Kobe Women's University and a part-time lecturer at Konan University.

# コレクション作品《蓋付容器「オーナメントの条件 No.28」》の解題

立松由美子

## はじめに

マイケル・ロウは1948年イングランド南東部のハイ・ウィコム（バッキンガムシャー州）に生まれ、現在はロンドン在住である。1978年にロンドンのロイヤル・カレッジ・オブ・アートを修了後、ロウは自身の金工工房を開く。また、1984年からロイヤル・カレッジ・オブ・アートで教鞭をとり、現在は金工・ジュエリー科の教授で主任チューターであるロウは、教育者としての功績も多い。

金沢21世紀美術館の収蔵作品《蓋付容器「オーナメントの条件 No.28」》(fig. 1)は器物の本体部分、取っ手、蓋といったパーツを基本的なうつつわのフォルムである円錐形で表現し、器物としての構成要素について再解釈を試みた作品である。

この作品は、表面に金箔が施され、柔らかな光の反射をまとう抽象的な彫刻のように見える。しかし、タイトルにあるとおり、この作品は3つの楕円の円錐でできた蓋 (fig. 2) と、円錐形に切り抜かれた口を持つ本体容器 (fig. 3) とで構成された蓋付容器である。これは抽象性と柔らかな表情が与えられた抑制の効いたうつつわなのである。ロウは、1987年から2001年に制作した「オーナメントの条件」シリーズで、工芸や装飾芸術とも呼ばれる応用美術の不文律のルールに革新的に向き合う新たな視点を生み出している。この作品はそのシリーズの一つで、機能を持たない彫刻作品のように見えるが、同時にうつつわとしての機能性を備えた作品でもある。



fig. 1  
マイケル・ロウ《蓋付容器「オーナメントの条件 No.28」》1996年、真鍮、金箔、  
H34×W20×D20.2 cm、金沢21世紀美術館所蔵  
Michael ROWE, *Lidded Container "Conditions for Ornament no.28,"* 1996,  
lidded container, brass, gold leaf finish, H34×W20×D20.2cm,  
collection of the 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa  
Photo: SUEMASA Mareo

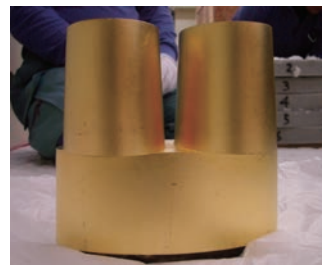


fig. 2  
取っ手と蓋部分  
マイケル・ロウ《蓋付容器「オーナメントの条件 No.28」》1996年、金沢21世紀美術館蔵  
Handle and lid  
Michael ROWE, *Lidded Container "Conditions for Ornament no.28,"* 1996,  
collection of the 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa



fig. 3  
本体部分  
蓋 (fig. 2) を持ち上げると、その下に本体部分の内部空間 (fig. 3) が姿を見せる。  
マイケル・ロウ《蓋付容器「オーナメントの条件 No.28」》1996年、金沢21世紀美術館蔵  
Body of container  
When the lid (fig. 2) is lifted, the interior space (fig. 3) of the body of the container  
that lies underneath reveals itself.  
Michael ROWE, *Lidded Container "Conditions for Ornament no.28,"* 1996,  
collection of the 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa

ロウは、70年代前半にロイヤル・カレッジ・オブ・アートに学生として在籍していた頃から、現代社会における金工作家やデザイナーの役割は何であるか、その意味を問い直していた。ロウは、当時の金工作家活動の扱っているテーマの範囲が狭く、現代の視覚芸術において活発で適切な実践の場としての信頼性を保つためには、作品テーマの根本的な見直しが必要であると感じていた。

彼は、金工作品制作に対して、より概念的で哲学的なアプローチをとるという新しい考え方を展開した。彼は、金工作家の活動により広い定義を適用し、金属と制作プロセスの範囲を広げ、より広い領域と関心の枠組みを受け入れ、発展させたのである。それは日常生活におけるデザインの原型ともいえる「うつわとは何か」を問うものであり、モダニズムの流れの中で容器の装飾と機能をテーマにつぶさに研究したものである。

マイケル・ロウにとってモダニズムの定義とは、引用すると「美術家やデザイナーたちが何を創造し、何と名づけ、またそのために、何を求めようともその一切を認める自由である。たぶん、この自由を得るためのただひとつの条件は、その作品が誠実に作られているかどうかである。しかしそのかわり、美術家とデザイナーたちは彼らの活動が、理解される上で、真意を伝えるには鑑賞者の参加が不可欠の過程である伝達形式だということを忘れてはならない。伝達過程において相互作用する特質は、美術とデザイン、評価を変化させる原動力のひとつであり、ある点までは批評がその変化を統制するのに効果を果たす」<sup>1)</sup>のである。

マイケル・ロウのコンセプチュアルな作品は、現代工芸の装飾の条件を問うものである。過去に、応用美術、装飾芸術と呼ばれていたジャンルを成立させていたものの条件を問い直している。彼はこのテーマを最も大規模なシリーズで探求した。「オーナメントの条件」シリーズには、コンセプチュアルに作品の形態について言語化したテキストと、そのコンセプト原稿に基づいて物質化した作品本体との両面のアプローチが含まれている。本稿では、「コレクション展1 うつわ」での同作品の展示に際して寄稿された、ロウによる最新版のコンセプト原稿を解題する。

## 作品制作の背景

ロウは常に、制作においてどのように形が生まれ出されるかというプロセスに大きな関心を寄せていた。彼がロイヤル・カレッジ・オブ・アートの学生だった頃は、建築家具や風景のミニチュアを模した銀製のオブジェを制作していた。基本的に、大きなスケールの容器を参照するオブジェクトを作っていた。また、空間をどのように把握し、再編成するかということにも関心が高かった。しかし、1976年になると、ロウは自身の作品が複

雑になりすぎていることに気がつき、ミニチュアのスケールではうまくいけなくなり、自身がやっていることを根本的に見直す必要に迫られた。まず、最初にロウが試みたことは、縮尺への関心をすべて取り除くことだった。また、それまで使っていた比喩的な表現や、余計な装飾も形状から取り除いた。これらの作品は彫刻ではなく、建築の浮彫りを参照していた。そして、形態が抑制され、簡素化されたキューブの制作に取りかかる。その挑戦は、装飾を取り払った自己言及的な箱を作ることであった。ロウは、等角投影と遠近法の探求を続け、視覚的認知による形状の表現に集中した。

ロウは、初期の「ボックスシリーズ」(1977-1979)で作品の投影システムの探求を続けた後、視覚的知覚を探索するグラフィック・ベースのシステムを却下し、より現象学的なアプローチ、つまり立方体の箱と出会ったときの光学的体験に直接働きかける方法を採用し、決定的な変化を遂げた。彼は、物体と鑑賞者の関係を利用して、自身の知覚的経験から直接的に共鳴する形を作り出すことができるという考えに魅了され、この反射的なプロセスを「知覚による形のアーティキュレーション(調音)」と名付けた。この自身の体験から来るアプローチは、応用美術の分野では基本的な人工物に新しい種類の主観性を具現化するという点で革新的であったといえよう。この現象学的アプローチへの移行は、マルティン・ハイデッガー、ジャン＝ポール・サルトル、モーリス・メルロ＝ポンティといった思想家の著作に触発された面もある。

ロウの内省的、自己言及的なアプローチは、工芸作品の成果を生み出す上で極めて重要であり、工芸の実践として見なされる規範を根本的に拡大した。ロウは、機能性から解放された金工のうつわに特別な関心を寄せてきた。私たちが日常生活で身の回りのものをどのように知覚し、どのように関係するかという視覚的認知の力学を、容器を生成する条件によって定義することが可能であるという考えを探求した<sup>2)</sup>。

このアプローチは、作品が「応用美術」として知られるようになった工芸のマーケティングにおける新たな回路を刺激することになった。1978年にロンドンのクラフト・カウンシルで開催されたロウの展覧会「Michael Rowe: Objects in Metal」は、現代工芸の発展におけるメルクマルとなった。

マイケル・ロウは、クラフト運動が盛んなイギリスに生まれ、モダニズムの始まりから、ロシアの構成主義、バウハウス、フランスのアールデコに見られる幾何学的な造形言語を用いながら、脱構築主義を金属性のうつわである蓋付容器の「オーナメントの条件」に取り入れた。一貫して器体のデザインを創作の出発点とするが、建築構造的ともいえる多義的な解釈を孕む作品を作っている。研ぎ澄まされた造形・色彩感覚と、卓越した金属加工・着色の技術にて、金工の分野において国境を越えた大きな

影響力を見せている。

本作品《蓋付容器「オーナメントの条件 No.28」》の主要な構成要素である円錐形に至るまでの経緯は次のようである。物体が占拠する空間において、どのように物が見えるか、という着眼点から、口はキュビズムの影響を受けている。物体と鑑賞者の関係、多角的に物を見る視点について関心を寄せ、立方体の角度を歪めたり、側面を伸ばしたり、平面を追加することによって複数の視点をひとつの作品内で同時に提示できるようにした。次に半球形の球体である「ポウルシリーズ」(1979-1982)たどり着いた。彼の幾何学的形態への探求は、立方体から球体というように変遷していった。メインとなる形状に注ぎ口や取っ手などの部分を加えるというコンセプトから、付加的要素の形状がメインと競合するように試みることで、本来、部分であって付加的要素に過ぎないはずの形状が主導権を握ることを発見した。メインとなる球体の軸から、付加的要素を主軸に全体を構成する方法論に移行するのである。しかし、球体は二次的形態を見るためには適切な手段ではないことに気づき、1982年に円柱と円錐の形状を中心にした「円筒シリーズ」(1982-1987)へと変遷した。なぜならこれらの形は形の生成を多面的に分割することで、直線から曲線を作ることができるからである(fig. 4)。これは、彼が「第2の幾何学」と呼ぶ創作手法の革新である。ロウの記述によれば、「第2の幾何学」は、金属製の容器に関する基本的な何かを明らかにする方法として曖昧さを使用するという。これらの作品の目的は、容器の形の類型における「一般性」を明らかにし、日常的に使用するオブジェクトについて考えるきっかけを与えることにある。これらの曖昧さは、また、容器の形そのものを超えた物語を開くための強力なツールであることが証明され、うつわと使用者の関係やその使用の文脈など、他の種類の関係を可視化することになる。さらに、この自己言及的な素材の「レイヤー」は、オブジェの伝記のようなものと見なすことができる。つまり、うつわの人生の一場面が作品の基礎構造の中に具現化されている。

1987年までに、ロウはさらに調査が必要な2つの主要な問題を以下のように特定した。

- 金属製のうつわや容器の種類というものの本質についての探求を続けること。

そして

- うつわの存在論を構成する必要な機能的属性に対して「他者」である表象の本質を探求する。金属製のうつわの存在論そのものを構成する必要な機能的属性とは「別のもの」としての表現の本質を探ること。

表象の性質と金属製のうつわの存在論との関係は、次のプロジェクトである「オーナメントの条件」(1987-2001)プロジェクトの本質的な議題を形成していた。「オーナメントの条件」シリーズは「円筒シリーズ」(1982-1987)制作を継続し、金属容器の一般的な形態を調査する戦略範囲を拡大しながら、これらのオブジェクトが他のオブジェクトや鑑賞者との関係、取り扱いや容器使用の文脈についてに外面的に目を向け、さらにそれらを取り巻く直接的な空間と空間構造との関係を探ったものである。さらに重要なことは、「円筒シリーズ」に続いて、金属容器に見ら

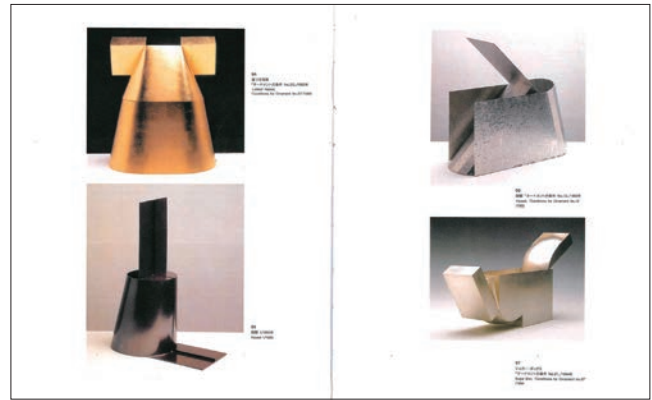


fig.4

出典：『ヨーロッパ工芸新世紀展』東京都庭園美術館他、NHK、1994年、116-117頁。  
*A New Century in European Design*, exh. cat., Tokyo Metropolitan Teien Art Museum and other venues, Tokyo: NHK, 1994, pp.114-117.

れる表現の本質をより深く研究することである。

空間の中で、鑑賞者がどのように物体を知覚するのか、その問いから始まる彼の探求姿勢から見えるのは、うつわに合理的な機能を求める工芸的な固定概念を解体して、うつわの可能性を解放することにある<sup>3</sup>。

それは、物体がいかなる物であるかということをはっきりと試みである。マイケル・ロウ曰く、「マルティン・ハイデッガーによれば、オブジェクトは環境の一部であり、ある程度は置かれた文脈に影響される。これは能動的な関係であるため、逆もまた真なり、である。このように、うつわについて考えるとき、私たちは建築空間の守護霊(ゲニウス・ロキ)に貢献する可能性を意識する必要がある」<sup>4</sup>ということである。

英文和訳：山本仁志(Hitoshi Yamamoto)【】内は訳者による注または補足。

マイケル・ロウ：作品目録

オーナメントの条件28

説明：蓋付容器

制作年：バージョン1：1996

バージョン2：1996

サイズ：バージョン1：34×20×20.2 cm

バージョン2：34×20×20.2 cm

素材：真鍮、金箔仕上

所蔵：バージョン1：金沢市、金沢21世紀美術館

バージョン2：英国バーミンガム、バーミンガム美術館

---

## オーナメントの条件28：2つのバージョン

「オーナメントの条件28」（以下「CFO28」）はふたつのバージョンがあり、どちらも円錐形の容器の蓋と本体とあいだの関係を探求している。ふたつのバージョンの違いは以下の通り。

CFO28 [バージョン1] は蓋と本体の大きさがおよそ50:50で、蓋と本体が同等の「視覚的重み」を持っている。

CFO28 [バージョン2] は容器本体と蓋の関係が少し異なっており、本体がやや高くなっている。

CFO28の [1] と [2] はヘアとして作ったのではなく、それぞれ自律的で他に類のない作品であり、今後CFO28のバージョンを新たに作るつもりはない。

---

## オーナメントの条件28：コンセプト

CFO28は蓋付き容器の形態を脱構築するもので、金属器の「蓋—本体—取っ手」という構成における「部分対全体」の関係に着目している。

普通の蓋と取っ手とは異なり、円錐形の容器を4つ積み重ねたような形になっているので、見る人は多義性に直面することになる。円錐形を4つ積み重ねた物体とも、円錐形の取っ手がふたつ付いた円錐形容器とも見なせるからである。

表面は金箔仕上げなので、4つの要素がひとつの統一体を構成する自律的な存在という印象が強まっている。

CFO 28においては、通常の蓋付き容器に関するわれわれの想定が揺さぶられ、問題化される。隠れていた、蓋付き容器の物体としての性質が可視化されるのである。

- 本体と蓋の「部分と全体」という形態的關係が疑問視される。
- 本体には取っ手がないので、持ち上げて運ぶのが難しい。
- 塗装を施していない【unsealed】金箔仕上げは極めて脆弱なため、実用品としての容器という認識が覆され、目で見ても精査し熟考する対象とみなされるようになる。

---

## オーナメントの条件28：応用美術作品と作品製作の創造的手法としての脱構築

私は容器を異化・問題化するために脱構築を用いており、それによって、実用品としての内的秩序 [形態学および幾何学] と、容器の扱いと使用における容器と人間との関係を可視化している。CFO 28では、文学理論と視覚芸術文化における脱構築理論から着想を得て、これらふたつの作品における以下の二項対立を見だし、脱構築している。

### 一 対 多

容器はひとつなのか四つなのか？積み重ねることによって、円錐形の容器が複数重なっているような印象が生まれるが、それに反して「単一の物体」という解釈を支持する情報もある。従って、上に載っている容器を持ち上げると、容器という認識が覆され、実は円錐形容器の蓋に付いた取っ手であることが判明して驚かされることになる。

### 形態 対 仕上

形が似た四つの物体を積み重ねることによって、それぞれの要素が別々の統一体であるという印象が生まれている。しかし、金箔仕上げは、四つの要素を一体化して単一の統一体と思わせる効果がある。

### 主要 対 些末

CFO28は、容器の本体 [主要部] と、ノブや蓋、取っ手、足といった付加的要素 [些末] という形態的ヒエラルキーが曖昧になり「決定不可能」になっている。主要な要素と些末な要素が同じ円錐形をしているからである。この蓋付き容器においては、いずれの要素も存在論的地位が「均一」になっている。

### 携帯性 対 固定

CFO 28は本体に取っ手がないうえに、金箔が脆弱で触れることができないので、持ち上げて運ぼうとすると大きな問題が生じる。それによって、家庭用の容器は簡単に持ち運べるのが当然だと私たちが考えていることに気付かされる。CFO 28はこのようにして携帯性を問題化し、また家庭用品の重さとサイズの問題に私たちの注意を促す。

### 実用性 対 装飾

この二項対立は、仕上に金箔を用いることで脱構築されている。実用品の容器は、取り扱いが容易で機能的であることが肝要である。CFO 28は表面の金箔が極めて脆弱で、「触るな」と言っているようなものである。従ってCFO 28は実用品ではなく、見て熟考する対象、装飾芸術の歴史的伝統に連なる作品と認識されるようになる。実用品が実用というコンテキストから離れ、芸術作品へと「格上げ」された事例は歴史上一くつもあり、CFO 28もそれらと同様に視覚的矛盾そのものとなる。CFO 28は、この種の作品や工芸品の存在論的地位の変化を探求しているのである。

「オーナメントの条件」プロジェクトの主な目的は、金属容器の形態に関して一定の類型が生じる原因となる、広い意味での「条件」を検討することだった。このプロジェクトは、容器の一般的な形態や形状を探求し、それに関連して、実際の容器に見られる表現やオーナメントの性質と働きを検討している。

脱構築理論に着想を得た分析・統合手法を用いることにより、機能などによって必要となる諸形態の関係、容器が使用される際のコンテキストと容器の関係、他の物体などとの関係、容器を直接取り巻いている建物・屋内空間との関係を探求している。

また、使用者や観る主体と容器との複雑な関係も探求している。手法を工夫し、観る人とあいだに参加型かつ問答型の関係が生まれるようにしているので、作品が奇妙に内省的な性格を持つようになり、通常の実用品とは違うという印象を生み出している。これらの作品は、作品そのものの体験に加え、作品に「関する」体験と、作品の存在と用途のコンテキストの体験を同時にもたらすのである。

「オーナメントの条件」プロジェクトは、1980-1990年代に英国で始まった「懐疑的工芸」分野の最も早期の、かつ最も傑出した探求のひとつであった。

ジャック・デリダは哲学者マルティン・ハイデッガーの考えを受け継いで、文学構造の研究は精神構造の性質を明らかにする上で有効であることを示し、『弔鐘』や『絵葉書—ソクラテスからフロイトへ、そしてその彼方』といった実験的著作において、用心深さと自己認識に基づく分析プロセスによって創造的な成果を生み出している。

私は、視覚的思考の性質の検討、および応用美術における創造行為〔視覚的創造〕の手法化に脱構築の考え方を採り入れる方法に興味を持ち、同時分析と創造的統合の二重のプロセスを用いる脱構築的思考の方法を導き出した。

脱構築においては、二項対立を見いだして崩壊させ、意図的に曖昧さ(脱構築の用語では「決定不可能性」)を生み出す。それによって作品を観る人の習慣的予期を揺るがし、実用品、および実用品と使用者・見る者との関係の性質について、新たな認識と視点をもたらすことができる。

ハイデッガーの現象学的用語で言えば、脱構築的自己参照がもたらす擾乱は、自己参照的なこれらの作品との出会いにおいてわれわれ観る者へと投げ出され、われわれの反応を「取り扱う物」との出会いから「手元に存在する物」について熟考する経験へと変えるのである。

私は、1980年代において、応用美術の視覚的創造の新たなアプローチを考えるために脱構築の考え方を導入した最初の一人であった。特に、金工・工芸の分野で体系的な創造・批評手法としてこの考え方を採り入れたのは、ヨーロッパだけでなく他の地域でも確実に私が最初である。



## 最後に

このマイケル・ロウの《蓋付容器「オーナメントの条件 No.28」》コンセプトは、モダニズムの本質を問う、ラディカルなステートメントである。二十世紀後半、身近な存在であったはずのうつわに、本質的な疑問を投げかけ、再定義したものである。あるいは、機能的デザインとしての応用美術の終焉を意味するものでもあると考えられる。同時に、工芸の未来への展望、古典的な素材への新しいアプローチ、新しい美術とデザインの可能性をも示している。

視覚的に認知される造形と、構造的に内部と外部を分かちものは何か、その境界はどうなっているのか、その関係はどのようになっているのか、空間との関係はいかに定義されるのか、というように「オーナメントの条件」シリーズは多くの課題を多義的に検証したものである。

このように、マイケル・ロウの作品コンセプトからは、工芸作品を加工過程や素材の違いによって分類するのではなく、包括的なアプローチによって読み解くことが必要であることをあらためて気づかせてくれるのである。

## 註

- \*1 2023年3月20日付のマイケル・ロウから筆者へのメールによる。『ヨーロッパ工芸新世紀展』東京都庭園美術館他、NHK、1994年、116–117頁も参照。
- \*2 Corinna Rösner, "Chapter focusing on work by Michael Rowe in the collection of Die Neue Sammlung," in *Zilverkunst in Nederland (Silver Art in the Netherlands)*, Sandra van Berkum and Haags Gemeentemuseum, exh. cat. The Hague Zwolle: Gemeentemuseum Den Haag; Waanders Uitgevers, 2016, pp.187–252.
- \*3 Ibid., pp.187–252.
- \*4 Deborah Norton, "A Conversation with Michael Rowe," *Ganoksin Jewelry Making Resources*, <https://www.ganoksin.com/article/conversation-michael-rowel> (accessed: January 12, 2023)

## 参考文献

- ・ Kenneth Quickenden and Birmingham City University, *Virtual Gallery of Contemporary Fine Metalwork*, Birmingham: Birmingham City University, 2007, second edition 2017.
- ・ Eric Turner, "Contemporary Silver in the British National Collection," in *Masterpieces of British Silver: Highlights from the Victoria and Albert Museum*, Eric Turner et al., exh. cat. Hong Kong: Liang Yi Museum, 2016.
- ・ Andrea Peach, "What goes around comes around? Craft revival, the 1970s and today," *Craft Research*, 4(2), 2013, pp.161–179.
- ・ *Raising the Bar: Influential Voices in Metal*, exh. cat. Ruthin Denbighshire: Ruthin Craft Centre, 2008.

---

## 立松由美子(たてまつ ゆみこ)

金沢21世紀美術館コンサヴァター兼キュレーター。愛知教育大学教育学部美術科卒業。草月美術館、香りの博物館等を経て2009年より現職。担当した主な企画に「きりのなかーブルーノ・ムナーリの絵本世界」(2009)、「当房優子の色合わせの楽しみ」(2009–10)、「ミナ・ベルホネン The future from the past 未来は過去から」(2010)、「アベルト01: 金光男 White light White heat」(2014)、「コレクション展1 あなたが物語と出会う場所」(2015)、「廣村正彰『金沢でJunglin』おぼろげ」(2015–16)、「工芸とデザインの境目」(2016–17)、「アベルト07: 川越ゆりえ 弱虫標本」(2017)、「国際シンポジウム: 『複合媒材』の保存と修復を考える」(2017)、「コレクション展 アジアの風景」(2018–19)、「アベルト11: 久野彩子 都市のメタモルフォーゼ」(2019)、「特別展示 名和晃平 Foam」(2019)、「アベルト15 富安由真 The Pale Horse」(2021–22)、「特別展示: オラファー・エリアソン」(2022)、「コレクション展1 うつわ」(2022)。インハウスのキュレーターとしての企画とコレクション作品の保存管理に関わる業務を担当する。

# Commentary on *Lidded Container “Conditions for Ornament no.28,”* in the Museum Collection

TATEMATSU Yumiko

## Introduction

Michael ROWE was born in 1948 in High Wycombe, Buckinghamshire, in the southeast of England, and currently lives in London. Rowe is also an accomplished educator, having taught at the Royal College of Art since 1978, where he is currently Professor and Senior Tutor in Jewellery & Metal.

The work *Lidded Container “Conditions for Ornament no.28”* (fig. 1), which is in the collection of the 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa, is an attempt to reinterpret the components of a container by representing the body, handle and lid as a conical shape, which is the basic form of containers.

This work appears to be an abstract sculpture with a gilded surface covered with soft reflections of light. However, as the title suggests, it is in fact a lidded container consisting of a lid (fig. 2) made of three elliptical cones and the conical body of the container (fig. 3) with an elliptically cut-out mouth. This is a restrained container imbued with an abstract sensibility and gentle, delicate expression. In his *Conditions for Ornament* series, which he produced from 1987 to 2001, Rowe created a new perspective that confronts the unwritten rules of applied arts, also known as crafts or decorative arts, in an innovative way. This work is part of that series, and although it appears to be a sculptural piece with no function, it is at the same time a work equipped with a function as a container.

Rowe had questioned the role of metal workers and designers in contemporary society and their significance ever since he was a student at the Royal College of Art in the early 1970s. He felt that the range of themes addressed by metalsmithing at the time was too narrow, and that it was necessary to fundamentally rethink the themes in his work in order to maintain its credibility as an active and appropriate mode of practice in the contemporary visual arts.

Rowe developed a new way of thinking that took a more conceptual and philosophical approach to metalwork production. He applied a broader definition to the work of the metalsmith, this included expanding the range of metals and processes of production to embrace and develop a wider framework of disciplines and interests. This approach served to question what a “container” really is, in the sense of being an archetype of design in everyday life, and it involved a close study of the themes entailing the ornamental aspect and function of containers in the modernist vein.

For Michael ROWE, the definition of modernism is, and I quote, “the freedom of artists and designers to create, name, and grant whatever they create and whatever meaning they ask of it. Perhaps the only condition for this freedom is that the work be made with

integrity. Granted this freedom, artists and designers must not forget or deny that their activity is a form of communication, a process in which the participation of the viewer is essential for the work to be understood and to convey its true meaning. The interactive nature of the transmission process is one of the driving forces that transform art, design and innovate visual culture. Up to a certain point, criticism helps to contribute to that transformation.”<sup>41</sup>

Michael Rowe’s conceptual work is an interrogation of the conditions for ornament in contemporary craft. He questions the conditions surrounding what previously established the genre known as applied or decorative arts, exploring this theme in his most extensive series. *Conditions for Ornament* encompasses a two-pronged approach: texts that conceptually verbalize the form of the work, and the bodies of the works themselves that take material form based on these conceptual texts. This paper offers a commentary on Rowe’s latest version of these conceptual texts, contributed for the exhibition “Collection Exhibition 1: Vessels.”

## How Rowe produces his work

Rowe has always been greatly interested in the process of how forms are created over the course of artistic production. When he was a student at the Royal College of Art, he made silver objects in the form of architecture, furniture, and miniature landscapes. Basically he was making objects that referenced containers of a larger scale. He also had a strong interest in how space was grasped and reconfigured. By 1976, however, Rowe realized that his work was becoming too complex, that the miniature scale was no longer working, and that he needed to fundamentally rethink what he was doing. The first thing Rowe attempted to do was to eliminate all concerns over scale, as well as the figurative language he had been using and superfluous ornamentation, such as that seen in intricate relief carvings [these pieces referenced architectural mouldings and not carvings], from his forms. He then set about creating cubic boxes whose forms were restrained and simplified. The challenge was to create a self-referential box devoid of ornamentation.

Rowe continued his exploration of projection systems with the early works in the *Box Series* (1977–1979), and then came a crucial change in method when he rejected graphic-based systems of exploring visual perception in favour of a more phenomenological approach, working directly with the optical experience of encountering a cubic box. He was fascinated with the idea that the relationship between

object and viewer could be used to create resonant forms in such a direct way, working from his own perceptual experience, and he termed this reflexive process “*the articulation of form by perception*”. This experiential approach was innovative in embodying a basic man-made object with subjectivity of a kind that was new in the field of applied arts. This move to a phenomenological approach was in part inspired by the writings of thinkers such as Martin HEIDEGGER, Jean-Paul SARTRE and Maurice MERLEAU-PONTY.

Rowe’s introspective, self-referential approach has been pivotal in terms of producing craft works with significance and impact, radically expanding the scope of what is considered a craft-based practice. He has taken a special interest in metalwork containers and vessels that have been freed from functionality, exploring the idea that the dynamics of visual perception and how we perceive and relate to the objects around us in our daily lives can be defined by the conditions that produce the container or vessel in question.<sup>2</sup>

This approach stimulated a new circuit in the marketing of crafts, so to speak, works of which came to be known as “applied arts.” Rowe’s exhibition “Michael Rowe: Objects in Metal,” held at the Crafts Council in London in 1978, was a key milestone in the development of contemporary craft.

Michael ROWE was born in England, where the craft movement had flourished, and since the dawn of modernism, he has incorporated deconstructivism into the *Conditions for Ornament* of metal vessels and lidded containers, while employing the geometric plastic language found in Russian Constructivism, Bauhaus, and French art deco. While he consistently takes the design of the container as his creative point of departure, Rowe’s works encompass a myriad of ambiguous interpretations that could be described as architectonic. With his well-honed sense of form and color, as well as his outstanding metalworking and coloring techniques, he has exerted a major influence extending beyond the borders of the metalworking field.

The process that led up to the conical shape, the main component of “*Conditions for Ornament no.28*” is as follows. Rowe was influenced by Cubism in terms of his focus on how objects are seen within a space occupied by them. He is interested in the relationship between the object and the viewer, and the perspective of seeing things from multiple angles. By distorting the angles of the cubes, extending the sides, and adding flat surfaces, he was able to present multiple viewpoints simultaneously within a single work. Rowe next turned his attention to the hemisphere. His exploration of geometric forms shifted from the cube to the sphere, *Bowel series* (1979–1982). From the concept of adding a spout, handle, or other part to the main shape, Rowe discovered that the forms of these additional elements, which

were originally supposed to be only parts and nothing more than supplementary components, could in fact take the lead by attempting to have their shapes compete with the main one. This represented a shift from the axis of the sphere as the main element, towards a methodology of constructing the whole with the additional element serving as the main axis. Rowe realized, however, that the sphere was not the most appropriate vehicle for looking at secondary forms, and in 1982 he made the transition to cylindrical and conical shapes, *Cylinder series* (1982–1987). The reason was that these forms allowed for the creation of curves from straight lines, by dividing the way that the form was generated into multiple planes (fig. 4). This was an innovation in his creative method that he terms “*2nd geometry*”. Rowe has written that *2nd geometry* uses ambiguity as a way of revealing something fundamental about metal vessels, the purpose of these works is to reveal the “generic” in vessel form typologies, giving pause for thought about everyday objects of use. These ambiguities were also proving to be a powerful tool for opening up narratives beyond the geometry of container form itself, bringing to visibility other kinds of relation, such as the relation of the vessel to the user and to its contexts of use, all this communicated through, as it were, the “skin” of the vessel itself. Furthermore this “layering” of self-referencing material can be seen as a kind of object biography; scenes from the life of the vessel embodied in the fabric of the piece.

By 1987 Rowe had identified two major issues that he felt needed further investigation:

- to continue the exploration into the nature of the metal vessel/ container as a class of thing.
- to explore further the relationship between the ontological being of vessels and ‘representation’, an investigation into the nature of representation as that which is ‘other’ to the necessary functional attributes that constitute the ontology of the metal vessel itself.

The nature of representation and its relation to metal vessel ontology formed the essential agenda for the next project, the *Conditions for Ornament [CFO]* project (1987–2001). The *CFO* project continued the work of the *Cylinder Series* by expanding the range of strategies for investigating the generic morphologies of vessels and containers while looking externally to the relationship these objects have to other objects and to the viewer and to contexts of handling and use; and further it explores their relation to the immediate space and spatial structures surrounding them. And importantly, following the

*Cylinder Series* it investigates in much greater depth the nature of representation as found in this class of metal container.

What can be seen from his attitude of inquiry, which begins with the question of how the viewer perceives an object in space, is a dismantling of the craft stereotypes that demand rational functions of containers and vessels, and a liberation of the potential of these objects.<sup>3</sup>

This represents an attempt to reveal what an object really is. As Rowe says, "According to Heidegger, objects are a part of their environment and to some extent are influenced by the context in which they are placed. The reverse is also true as this is an active relationship. When thinking about vessels we should be aware of their potential to contribute to the genius loci of architectural spaces."<sup>4</sup>

---

#### *Conditions for Ornament 28*

*description* Lidded container

*date* version 1: 1996

version 2: 1996

*dimensions* version 1: 34 × 20 × 20.2 cm

version 2: 36 × 21 × 21 cm

*materials* brass, gold leaf finish

*provenance*

version 1: 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa, Japan

version 2: Birmingham Museums and Art Gallery, Birmingham, UK

---

#### *Conditions for Ornament 28: two versions*

Two versions of '*Conditions for Ornament 28*' were created, each is an exploration of the relation between the lid and body in a conical container. The differences between the two versions are:

*CFO28* [version1] the proportion of lid to body is approximately 50:50, lid and container body are given equal 'visual weight'.

*CFO28* [version2] explores a modified relation between container body and the lid, where the height of the body is slightly increased.

*CFO28* [1] and *CFO28* [2] are not intended to be seen as a pair, each piece is an autonomous artwork, each is unique and no further variations of *CFO 28* will be produced.

---

#### *Conditions for Ornament 28: concept*

*CFO28* deconstructs the morphology of a lidded container. It looks at the 'parts to whole' relation in the configuration of a metal utensil: lid—body—handles.

In substituting a conventional lid and handles with what appears to be a stack of four conical containers we are confronted with an ambiguity - a double reading that oscillates between four stacked conical forms and a conical container with two conical handles.

The gold leaf finish contributes to the object's apparent autonomy in unifying the four elements as a single entity.

In *CFO 28* our assumptions about a conventional lidded container are disturbed, problematised, hidden aspects of its nature as a thing are brought to visibility:

- Normal part-to-whole morphological relations of a body and lid are thrown into question.
- The absence of handles on the body section make it difficult to lift and move around.
- The unsealed gold leaf finish is extremely fragile, shifting our perception of this container's identity as a practical object of use to being an object for visual scrutiny and contemplation.

---

#### *Conditions for Ornament 28: Deconstruction as a creative strategy in applied arts objects and object making*

I use deconstruction strategies to de-familiarise and problematise vessels and containers, bringing to visibility their inner orderings [morphology and geometry] as objects of use, and our relationship with them in handling and using. Inspired by Deconstruction theory in literary theory and visual arts culture, *CFO 28* identifies and deconstructs a number of binary relations in these two works:

*one* > < *many*

One container or four containers? Stacking is used to create the impression of a pile of conical containers, but counter to this are indications that support a 'single object' reading. It is a surprise therefore when lifting the top containers to discover that their identity flips and we discover they are in fact the handles and form the lid of the conical container.

*form* > < *finish*

The stacking of four similar forms has the effect of separating these elements as individual entities, however the gold leaf finish has the effect of unifying the four elements as a single entity.

*major* > < *minor*

The morphological hierarchy of a container body [major] with additional elements [minor] such as knobs, lids, handles, feet etc is made ambiguous and 'undecidable' in *CFO28* by the use of similar conical forms for both major and minor elements. In this lidded container they enjoy a 'flat' ontological status.

*portability* > < *fixity*

The absence of handles on the body of *CFO 28*, combined with the problem of touching the fragile gold leaf, makes lifting and moving this vessel very problematic, and is a reminder that our usual assumption is that domestic containers are easily movable from one place to another - in this way *CFO28* problematises portability, which also brings to our attention issues of weight and scale in domestic scale objects of use....

*utility* > < *ornament/decoration*

This conceptual pairing is deconstructed with the use of gold leaf as a finish. Utility vessels and containers are all about handling and practical use function. The gold leaf on *CFO 28* is super-fragile - it declares DO NOT TOUCH. This shifts our perception of this utility object's identity to being an object for visual contemplation only - an object in the historical tradition of decorative art. Like all historical objects of this kind - utility vessels removed from their contexts of use - 'elevated' as artworks - they become visual contradictions. *CFO 28* explores these shifts in the ontological status of this kind of artwork/artefact.

---

*Conditions for Ornament series [1987–2001] : the wider context*

The principal aim of the *Conditions for Ornament* project was to look into the 'conditions', in the broadest sense, that give rise to the existence of particular metal vessel and container form typologies. The project explores the generic morphology/geometry of vessels and containers, and linked to this, the nature and play of representation/ornament, as found in this class of things.

Through the deployment of an analytic/synthetic strategy inspired by Deconstruction theory the project looks at the relation of forms necessary for function and beyond to the relationship these objects have to their contexts of use, to other objects and beyond to the immediate architectural/interior spaces they inhabit.

The project also explores the complex relationship these objects have with the user/viewing subject. Strategies are devised to open a participatory and interrogatory relationship with the viewer, giving these objects their strangely reflexive character, creating a shift that sets them apart from normal utensils. These are objects that we experience as simultaneously themselves and about themselves and the contexts of their existence and use.

The *Conditions for Ornament* project was one of the first and most prominent investigations in the emerging field of 'aporetic craft' in Britain in the 1980s/90s.

---

*Deconstruction in the Applied Arts.*

Following in the footsteps of the philosopher Martin Heidegger, Jacques Derrida showed that investigations into literary structures sheds valuable light on the nature of mental constructs, and in works of experimental writing such as '*Glas*' and '*The Post Card*' he turned this analytic process of watchfulness and self-awareness into fruitful creative production.

I was interested in exploring how this might connect to investigations into the nature of visual thinking and the strategising of creative production [visual creativity] in the applied arts, and I evolved ways of deconstructive thinking that deploy a double process of simultaneous analysis and creative synthesis.

In Deconstruction practice binary relations are identified in order to be collapsed, as in doing so they create a purposeful ambiguity—an 'undecidable' in Deconstruction terms—that disturbs the viewer's habitual expectations and thereby opens fresh perceptions and perspectives on the nature of practical, utilitarian objects of use and their relation to the user/viewer.

Stated in the phenomenological terms by Heidegger—the disturbance generated by deconstructive self-referencing, projected out to us the viewer in our encounter with such self-referencing objects, shifts our response from being one of 'ready-to-hand' to a more contemplative 'present-at-hand' experience.

Beginning in the 1980s I was one of the first to use deconstruction ideas as a prism for thinking new approaches in visual creativity in the applied arts, and certainly the first in Europe and beyond in applying this thinking as a systematic creative/critical practice in the field of metal art/craft].

## In conclusion

The concept behind Michael ROWE's *Lidded Container "Conditions for Ornament no.28"* is a radical statement that questions the essence of modernism. It poses an essential question and redefines the container, which should have been a familiar object in the latter half of the twentieth century. Alternatively, it could be seen as signaling the demise of the genre of applied arts as functional design. At the same time, it also offers a vision for the future of craft, a new approach to classical materials, and new art and design possibilities.

The *Conditions for Ornament* series is a multifaceted examination of many issues: what separates the visually recognizable form from what is structurally interior and exterior to it? What are their boundaries? What is their relationship to each other, and how is their relationship to space defined?

In this way, the concept behind Michael ROWE's artwork reminds us once again that we need to read craft works not by categorizing them according to the ways in which they are processed or differences in their materials, but by taking a comprehensive approach.

(translated by Darryl Jingwen WEE)

## Notes:

- \*1 Michael Rowe, E-mail to author, March 20, 2023. Also see *A New Century in European Design*, exh. cat., Tokyo Metropolitan Teien Art Museum and other venues, Tokyo: NHK, 1994, pp.114–117.
- \*2 Corinna Rösner, "Chapter focusing on work by Michael Rowe in the collection of Die Neue Sammlung," in *Zilverkunst in Nederland (Silver Art in the Netherlands)*, Sandra van Berkum and Haags Gemeentemuseum, exh. cat. The Hague Zwolle: Gemeentemuseum Den Haag; Waanders Uitgevers, 2016, pp.187–252.
- \*3 *Ibid.*, pp.187–252.
- \*4 Deborah Norton, "A Conversation with Michael Rowe," *Ganoksin Jewelry Making Resources*, <https://www.ganoksin.com/article/conversation-michael-rowe/> (accessed: January 12, 2023)

## References

- Kenneth Quickenden and Birmingham City University, *Virtual Gallery of Contemporary Fine Metalwork*, Birmingham: Birmingham City University, 2007, second edition 2017.
- Eric Turner, "Contemporary Silver in the British National Collection," in *Masterpieces of British Silver: Highlights from the Victoria and Albert Museum*, Eric Turner et al., exh. cat. Hong Kong: Liang Yi Museum, 2016.
- Andrea Peach, "What goes around comes around? Craft revival, the 1970s and today," *Craft Research*, 4(2), 2013, pp.161–179.
- *Raising the Bar: Influential Voices in Metal*, exh. cat. Ruthin Denbighshire: Ruthin Craft Centre, 2008.

---

## TATEMATSU Yumiko

Conservator and curator at 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa. Graduated from Aichi University of Education, Faculty of Education, Department of Fine Arts. After working at the Sogetsu Art Museum and the Museum of Fragrance, she assumed her current position in 2009. Major projects include "Inside the Woods: The World of Bruno Munari's Picture Books" (2009), "The Fun of Color Matching by Yuko Tobo" (2009–10), "Mina Perhonen: The future from the past" (2010), "Aperto 01 Kim Mitsuo White light White heat" (2014), "Collection Exhibition 1: Where You Meet Stories" (2015), "Masaaki Hiromura Junglin' in Kanazawa" (2015–16), "The Border between Craft and Design" (2016–17), "Aperto 07 KAWAGOE Yurie Insect Specimen of a Coward" (2017), "International Symposium: On the Conservation and Restoration of 'Composite Mediums'" (2017), "Collection Exhibition: Landscape of Asia" (2018–19), "Aperto 11 KUNO Ayako Metamorphoses of the City" (2019), "Special Exhibition: Kohei Nawa Foam" (2019), "Aperto 15: TOMIYASU Yuma The Pale Horse" (2021–22), "Special Exhibition: Olafur Eliasson" (2022), and "Collection Exhibition 1: Utsuwa" (2022). She is responsible for planning as an in-house curator, and the conservation and management of works in the collection.

陳維(チェン・ウェイ)は、1980年に中国浙江省に生まれ、現在北京を拠点に活動しているアーティストである。大学で映像技術を学んだ陳は、卒業後テレビ局でカメラマンとして就職し、ローカルニュース番組の撮影と編集を担当していた。しかし、仕事に取り扱った犯罪事件や交通事故、学校や病院でのインタビューなど市民を写した日常生活のシーンは、当時の陳にとっては「面白くない、興味のない」ことであったため、テレビ局を退職し、大学時代の趣味であった音楽の創作活動に専念するようになった。実験音楽の作品を発表する過程で、ビジュアルアーツに従事するアーティストの知り合いが増えたことが陳の転機となる。彼ら/彼女らの作品からヒントを得て、徐々に創作の手法を広げてゆくなかで、2005年から写真作品を発表し始めた<sup>1)</sup>。

1980年以降に生まれた世代の陳は、中国語文化圏以外で作品解説をされる際に、「80後」や「一人っ子政策」といった時代性のラベルと結びつけられることが多い。陳が生きてきた時代の特徴としては間違っていないが、それら全てが陳の作品に大きな影響を与えたとは言えない。「<sup>シンシン</sup>星星美展」<sup>2)</sup>や「85新潮」<sup>3)</sup>を経験、参加した中国のアーティストと研究者たちは、70年代後半から90年代前半までの自分たちの芸術活動を歴史化するために、海外からの解説を受け入れつつ、自ら「ポリティカル・ポップ」や「シニカル・リアリズム」などの言説を打ち出した。その影響か、海外で90年代後半から今日に至るまでの中国の現代美術を解釈する際には、先に挙げた定型的なラベリングが漫然と用いられる傾向がある。90年代後半になると中国の現代美術の表現は、従来の二大勢力であった政治批判と古典文化へのオマージュから離れ、表現手法と題材のグローバル化と共に更に多様化する。

筆者は陳の作品が描写したいくつかのシーンを目の当たりにしたことがあり、陳と同様に実際に「北漂」(北京で出稼ぎ)をしたことがある当事者である。本稿では、2023年3月8日に実施した陳とのインタビュー内容と共に、作品を取り巻く時代背景を参照しつつ、陳の作品に登場する中国主要都市の風景についての所見を与える。

80年代以降の中国は、改革開放政策によって、劇的な経済成長と都市化を成し遂げた。伝統的な第一次産業より収入の高い第二次、三次産業の仕事を始め、人口が北京、上海、深圳、広州などの大都市に集中するようになった。だが、当然のことながら、移住してもその都市の人になったとはいえない。それは帰属意識の有無の話だけでなく、文字通りの意味でもそうだ。中国の主要都市では、ただ移住するだけでは戸籍を移すことができない。納税の年限、仕事の性質上、もしくは点数付与システムで所要点数を取得した人のみがその都市の戸籍を取得することが

できる。戸籍を取得せずにその都市に在住することはできるが、不動産を購入することができない、子供を公立の小中学校に入学させることができないなどの様々な不便がある。このような独特な戸籍政策によって、主要都市への移住は主に2つの方法に分かれた。1つは進学就職ルートである。主要都市との教育資源の不公平を克服しながら、高い倍率の大学入試を突破し、戸籍を付与できる会社に就職する(北京の場合)、もしくは修士号以上の学歴を取得する(上海、深圳の得点システムの場合)。もう1つは初期に戸籍の取得を求めない出稼ぎルートで、工場の労働者や、飲食店の従業員、宅配や出前の配達員として働く。もしくはよりグレーな産業に従事する。このルートに進んだ人(もしくはそうするしかない人)は、ある程度貯金し、40-50代に地元にもどって農業(農地所有者に限って)や小売に従事することが多い。ごく一部の人はそのまま都市に残留し、個人事業主になり、戸籍点数所要の高い納税額に達するまで働く。

主要都市に生まれたごく一部の人以外、どのルートを選んでも、血が滲むような努力と忍耐力が必要となる。有名大学を卒業し、戸籍を取得できそうな仕事についても、初任給でまともな家賃と生活費を賄える保証がない。半地下室に住む「蟻族」になるケースも少なくない。出稼ぎルートを選んだ人の生活には尚更厳しい現実が待ち受けている。その上、帰属意識や、原住民との関係性などの問題もある。陳維は、都市化の中で中国政府が謳う「チャイナ・ドリーム」という大きな物語と、一般階級の人々の生活実態という個人のナラティブとのギャップを、作品を通して問いかけた。

陳の作品は、よく「映画のワンシーンのようだ」と言われる。作品を与えるその印象は、彼が大学時代に映画制作を夢見ていたことや卒業直後に勤めたテレビ局での経験からもたらされているのかもしれない。あるいは、現実社会を取り扱いながら、シニカル・リアリズムのような誇張した激しい風刺批判的な表現がない点も理由として考えられる。陳の作品は、ただ記憶の片隅に沈んでいた風景を静かに現前させるだけだ。

陳が写真で表現する際は、実際の風景を撮影するのではなく、アトリエの中で「舞台」を設置し、時に演者まで登場させて「舞台」を撮影する。そのため、写真に写された全てのディテールは陳の意図によって選別されて登場したものである。彼はエディターとして、イメージを蒐集し、そこから要素と記号を抽出し、忘却された/注目されたことのない都市の中の風景やあり得る風景をアトリエの中で作り出す。陳に編集・再配置された記号が、見る人それぞれの記憶の鍵や感情のトリガーとなることで、「それは虚構である」と知りつつも、鑑賞者は作品から滲み出す現実味を否定できない。

《ところにより雨》(fig. 1)では、光が画面の左側の上4分の1から急角度で差し込んでいる。この部屋は狭い天窓しかない半地下室であることを示唆する。ケーブルのシースが老朽化で破損している電源タップは、水が流れている床に無造作に置かれている。しわのあるトレンチコート。リモコンが置いてあるソファベッド。常識的な危機意識を持つ人であれば、誰でもここは「危険」と理解できる。

筆者も10年近く前に、「蟻族」の一員としてこのような半地下室に住んでいた。季節の変わり目にセントラルヒーティングの配管破裂が原因の浸水事故がよく発生していた。このような半地下室は、1970年代から2000年代までに建てられたマンションの中によくある構造である。元々はマンション住民の物置きや自転車駐車場として作られた空間であったが、使用権と管理権はマンションの所有者に帰属するため、どのように使用するのは所有者の自由である。2000年代以降、相場より安い家賃を求める出稼ぎ労働者が殺到し、半地下室を貸出する人は少ない。1室あたりの面積は大体5-10平方メートルである。空間を節約

するために、住民たちはソファベッドを好んで使用する。或いはソファや椅子を置かずにはベッドとテーブルのみ。個室にトイレと浴室付きの半地下室はほとんどなく、大抵の場合は同じフロアの住民たちで共用トイレを使用するか、もしくは公衆トイレを使用する。洗濯物を干すスペースは勿論なく、天窓の近くに干すしかない。

作品のタイトル《ところにより雨》は、この画面の裏に隠された、大都市での経済発展という大きな物語と、それを支える労働者たちの日常生活とのコントラストを表現している。気候が乾燥している北京では、通年で雲一つない日がほとんどだ。そうした環境で、暗くて小さな半地下室だけが、洗濯物から垂れた水や浸水で濡れている。

2008年、汶川地震と北京オリンピックの年に、全国的に広がる高揚感の真っ只中で、陳は制作拠点を杭州から北京へ移した。晴れやかな大都市北京は、出稼ぎ労働者たちの支えなくては成り立たない高度経済成長によって発展した。発展を根底から支えた労働者たちは、安い半地下室の家賃しか負担できない。けれども、労働者たちは夢と希望が溢れる



fig. 1  
陳維《ところにより雨》  
2010年、アーカイバル・インクジェット・プリント、  
H120×W100cm、金沢21世紀美術館蔵  
CHEN Wei, *Rain in Some Areas*, 2010, Archival inkjet print,  
H120×W100cm, Collection of 21st Century Museum of  
Contemporary Art, Kanazawa  
© CHEN Wei



大都市北京での生活を強く望む。実際に、陳の知人の幾人もが半地下室に住んでいたという。陳維は、自身も「北漂」を経験する中で、こうした国家資本主義の矛盾と残酷さを目撃したのだった。

別の作品 (fig. 2) で画面の中心に位置するのは、男性スーツのズボンに掛けられている鍵の束である。1990年代から2000年代、ブルーカラー、ホワイトカラーに関わらず、ほとんどの中国人サラリーマン男性は、下にスーツズボンと上にシャツやポロシャツ、アウターにセットアップではないジャケットを羽織る服装をしていた。本作のように、ベルトもしくはベルトループに鍵の束をぶら下げ、キーホルダーやマルチツールを一緒に束ねていることが多い。作中では大量の鍵以外に、使い古した球体の羅針盤、爪切り、葡萄のキーホルダー、アルミのホイッスル、「前程似锦」(前途が錦のように輝かしい)の文字装飾が施されたアクリル印鑑が吊り下げられている。それら全ては、1-5元(約20-100円)の値段で夜市<sup>4</sup>から入手できる物である。画面に人物(演者)が登場していないものの、鍵の

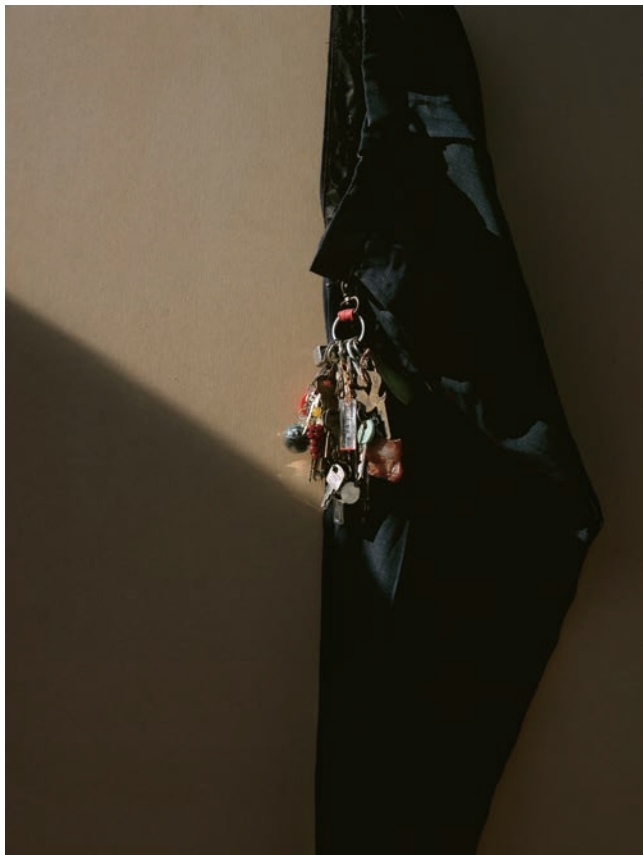


fig. 2  
陳維《鍵の束》2011年、アーカイバル・インクジェット・プリント、  
H60×W45cm、金沢21世紀美術館蔵  
CHEN Wei, *The Bunch of Keys*, 2011, Archival inkjet print, H60×W45cm,  
Collection of 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa  
© CHEN Wei

数と形や、一緒に束ねているものから、その所有者が労働階級の中年男性であることが想像できる。《ところにより雨》(fig. 1)と同じく、作中に人物(演者)が直に登場するわけではないが、鑑賞者は作品と対峙する内に、不在であるはずの「ものの所有者」の人間像と生活状況を推測せざるを得ない。

インタビューによれば、陳はこの作品に自身の父親に対する思いを投射したようだ。ごく普通の中年男性が、技術の発展と流行に次第に追いつかなくなり、昔の生活様式のまま歳を取っていく姿を、所持品を通じてプロフィールしたのが本作である。

《前代未聞の自由》(fig. 3)で見られるのは個人事業主の店頭でよく見かける1行のみの電光掲示板だ。大抵の場合は店舗の営業情報や経営内容を流すためのものだが、エンターテインメント業や違法の一手前のグレーゾーンの商売に関わる店舗では、誘惑を目的とした強烈なキャッチコピーを流すこともある。本作の明滅する電光掲示板に流れて

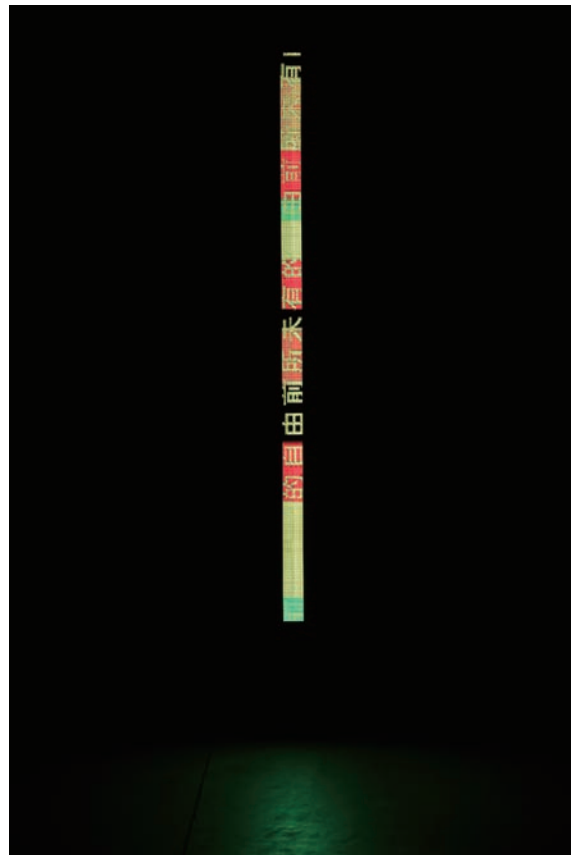


fig. 3  
陳維《前代未聞の自由》2016年、LEDスクリーン、チタンステンレス、  
H214×W8.4×D7.8cm、金沢21世紀美術館蔵  
CHEN Wei, *Unprecedented Freedom*,  
2016, LED screen, titanium stainless steel, H214×W8.4×D7.8cm,  
Collection of 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa  
© CHEN Wei  
Photo: KIOKU Keizo

いる文字、「前代未聞的自由」（前代未聞の自由）は、陳がとあるクラブの前で見かけた電光掲示板から取ったフレーズの一部である。元々のフレーズは「前代未聞の自由 無尽の快樂」であったが、どちらも現実離れしたフレーズで、皮肉のようにも聞こえる。特に「自由」というのは、現在に至るまでの中国の国家制度と政治環境において、夢のように遠い話である。夜間の娯楽街でこのフレーズを見かけた陳は、その中から同時代に生きる中国人の無力感、喪失感と妥協を見出した。

同じくLEDスクリーンを用いた「故障」シリーズの作品として《道端のマレーヴィチ》(fig. 4)がある。壊れたままで放置されている電光掲示板は、恐らく中国だけではなく、世界中都市化が進んでいる地域であれば、誰でも見覚えのある都市風景だろう。陳曰く、ハイペースな都市生活の中で、人々はこのような「壊れた/間違ったイメージ」を気にする余裕がなく、見慣れていくだけだという。本作で彼は何か特定の現象に対する直接的な風刺批判を行うのではなく、ユーモラスな方法で街角の風景を

再現した。文字情報が消えた電光掲示板は、幽々たる光を放つ色の塊だけが残され、広告メッセージの媒体から脱却し、まるで光るカジミール・マレーヴィチの抽象絵画を彷彿とさせる。それは外形の相似性だけでなく、人の手によって創造され、色と形が意図のある表象から解放され、自立した自然体に帰する/させる点においても、通底している。

《前代未聞の自由》と《道端のマレーヴィチ》は2020年、当館の「コレクション展 スケールズ」において、3面ガラスに囲まれた展示室5で一緒に展示されたことがある (fig. 5)。展示の際は、作家の指示によって、ガラスに遮光フィルムを貼り、《道端のマレーヴィチ》は正面を向くように、文字情報のある《前代未聞の自由》は展示室の入口に背を向けるようにして設置された。遮光フィルムに反射した「前代未聞の自由」の文字を鑑賞者に見せるためだ。この展示方法には陳の独特な視覚言語がよく表れている。文字情報よりも「雰囲気」を優先させることで、光の変化を通して情報を鑑賞者に柔らかく伝えることに成功した。



fig. 4  
陳維《道端のマレーヴィチ》2016年、LEDスクリーン、スチール、  
H16×W202×D16cm、金沢21世紀美術館蔵  
CHEN Wei, *Roadside Malevich*, 2016, LED screen, steel, H16×W202×D16cm,  
Collection of 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa  
© CHEN Wei  
Photo: KIOKU Keizo

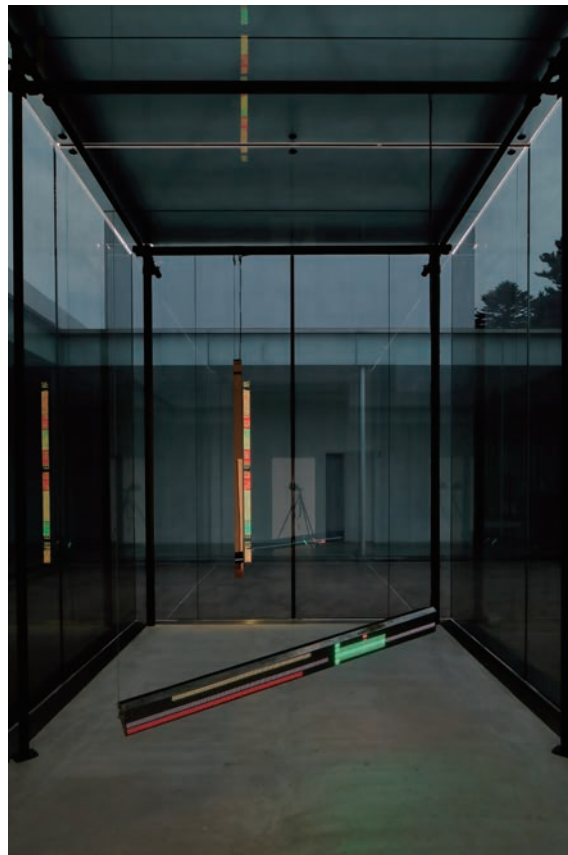


fig. 5  
陳維《道端のマレーヴィチ》、《前代未聞の自由》、  
「コレクション展 スケールズ」(金沢21世紀美術館、2020-2021年)での展示風景  
CHEN Wei, *Roadside Malevich*, *Unprecedented Freedom*,  
Installation view of *Collection Exhibition: Scales*  
(21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa, 2020-2021)  
© CHEN Wei  
Photo: KIOKU Keizo

冒頭で述べた通り、陳は大学時代から音楽に興味があり、2000年代初期にはクラブへ足繁く通っていた。その時から中国の都市部の夜間の生活や、夜の街に出没する人々をよく観察するようになり、クラブ文化を題材とした《波の中に》(In the Waves) シリーズを発表するにいたる。同シリーズにおいて、煙の漂うクラブを流連する作中の若い男女(演者)は、何故か自身の目的もわからずに、困惑しているように見える。クラブという舞台からひとたび見方を変えれば、労働力として都市で剰余価値を搾取されるなかで、自己疎外に陥ってしまう中国の若者たちを表象しているともいえる。陳は、このイメージが「波の中の人々」というコンセプトに合致していると感じていた。というのも、私たちを取り巻く世界を海に例えれば、人々は波の中にもいるも同然で、どこにぶつかると、どこへ行くかわからないからである<sup>5</sup>。このように、陳の作品は一貫して、1人1人の個性や被写体である物から醸し出す不穏な感覚から、その裏にある様々な問題を纏う都市化の過程に着目している。

中国政府は儒教の伝統的な国家思想から社会主義時代まで一貫した価値観により、大きな物語と自己犠牲、英雄主義をプロパガンダに用いることが多い。しかし国内での資本主義の発展に伴い、個人主義も徐々に台頭している。陳は社会主義から国家資本主義への過渡期に生まれ、個人の視点が芽生え始める時代に育てられた世代である。彼の作品は全てステージングされたものだが、仮に舞台だとすると、何かコンフリクトするような戯曲の核心となる明白な表現がない。作家によって物語が直接語られるというよりも、むしろ画面の中に漂う微かな違和感と不安がトリガーとなり、作品と対峙する鑑賞者の記憶の隙間に入り込む。人とスペクタクルの複合体である都市への眼差しを通して、物語は鑑賞者個人の経験と想像によって補完され、意味を生成するのである。陳の作品は、中国の古典芸術に見られる「懐古」と「隱喩」の性質と、注目されていなかった事象をリマインドするという現代美術における重要なテーマの両方を兼ね備えることで、現実と虚構、日常と非日常の境目を緩やかに打破する。

今回は執筆に際して作家へのインタビューを行ったが、彼は自身の解説が「唯一の正解ではない」とも言う。本稿では筆者の個人的な経験を手綱として、陳とのインタビューで得られた回答も活かしつつ、当館所蔵の陳の作品の一部を解説した。とはいえ、2000年代の中国を実際に体験したことのない者であっても陳の作品を読み解き、そこで表現されているものを感じることができるはずだ。鑑賞者はその作品を船とし、それぞれの記憶の海に航行することができる。陳の作品には、資本主義によって都市化された地域に住む全ての人間の心象風景に響くノスタルジーがあるのだ。

註

- \*1 2016年7月7日にArtron.netが掲載したインタビューによる。Artron.netの当該記事は閲覧できない状態のため、今回はArt Ba-Baが転載した記事を参照した。Art Ba-Ba「专访陈维：创作中适当做加减让事物的信息更加准确(陈维氏インタビュー：情報をより正確に伝えるために、制作中では対象物に多少の編集を加える)」<http://www.art-ba-ba.com/main/main.art?threadId=91407&forumId=8> (最終閲覧日：2023年3月2日)。
- \*2 芸術団体星星画会が企画した展覧会。全2回開催された。第1回は1979年9月に、中国美術館のフェンスの周辺で無許可で開催された。「星星」の名は、文化大革命の時、唯一無二の発光体である「太陽」をシンボルにしていた毛沢東に対して、人々も独自に「星」として各々発光できるという意味に由来する。無許可で公道で開催したため、開催後すぐに取り締まられた。星星画会が政府に抗議と交渉を行い、第2回星星美展は中国美術館館内で開催された。1983年、政府の「精神汚染一掃運動」により星星画会の活動は休止を強いられた。
- \*3 1985年、中国美術館で開催されたロバート・ラウシェンバークの個展が全国を震撼させた。中国の国立美術館として海外の現代美術を紹介する初の展覧会だった。その影響を受け、中国国内では廈門ダダ、北方芸術群体などの現代美術団体が相次いで旗揚げし、「正統美術」と言われている古典美術とプロパガンダ美術に用いられないメディアと手法を取り入れ、短期間の中で欧米の1900年から1950年までの美術運動を一通り模倣・実践、大規模な展覧会も開催された。この時期の美術運動は後に美術史家高明路(ガオ・ミンルー)によって「85新潮」と命名された。「85新潮」は中国現代美術の啓蒙期であるとも言われている。
- \*4 中国政府公認の夜間限定のフリーマーケット。服装、日用品から各種便利道具、海賊版のブランドものやCD、DVDが正規流通の店舗より安い価格で販売されていたため、市民の納涼散策先として90年代に盛んだった。
- \*5 2020年8月29日にDAZED OFFICIALが掲載したインタビューによる。[https://mp.weixin.qq.com/s/7B\\_kPY01CnUvZ5b5ddGcQA](https://mp.weixin.qq.com/s/7B_kPY01CnUvZ5b5ddGcQA) (最終閲覧日：2023年3月7日)。

杭 亦舒(はん いしゆ)

略歴は27頁を参照。

# A Ship Afloat on the Sea of Memory: On the Works of CHEN Wei in the Collection of the 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa

HANG Yishu

CHEN Wei, born in 1980 in China's Zhejiang Province, is an artist currently based in Beijing. After graduating from college with a degree in film and video technology, Chen found a job as a cameraman at a television station, where he was in charge of shooting and editing local news programs. The scenes of daily life that he handled on the job, such as crime cases, traffic accidents, and interviews with citizens at schools and hospitals, however, were "boring and uninteresting" to Chen at the time, so he left the TV station and began to focus on his hobby from his college days: creating music. Over the course of presenting his experimental music works, Chen's acquaintance with artists engaged in the visual arts became a turning point. Taking inspiration from their works, he gradually expanded the range of his artistic methods, and in 2005, began exhibiting his photography.<sup>1</sup>

The generation to which Chen belongs that was born after 1980 is often associated with labels of the zeitgeist such as "post-80" and "one-child policy" when his works are interpreted outside of the Chinese-language cultural sphere. While it would not be mistaken to see these characteristics as unique to his era, not all of them have had a significant impact on his works. Chinese artists and scholars who experienced and participated in the "Stars Art Exhibition"<sup>2</sup> and the "85 New Wave" movement<sup>3</sup> launched their own discourses of "Political Pop" and "Cynical Realism" while also incorporating interpretations from outside China in order to historicize their own artistic activities from the late 70s to the early 90s. During the late 1990s, artistic expression in Chinese contemporary art moved away from political criticism and homage to classical culture, which had previously been the two major forces, becoming even more diverse with the globalization of its artistic techniques and subject matter.

I have personally witnessed some of the scenes depicted in Chen's works and, like him, is someone who actually moved to Beijing to seek work. In this essay, along with the content of an interview with Chen conducted on March 8, 2023, I will present some of my findings regarding the landscapes of major Chinese cities that appear in Chen's works, while making reference to the historical background that underlies them.

Since the 1980s, China's economic reform have led to dramatic economic growth and urbanization. Seeking jobs in secondary and tertiary industries, which offer higher incomes than traditional primary industries, the population began to concentrate in large cities such as Beijing, Shanghai, Shenzhen, and Guangzhou. Migration in this way, naturally, does not mean that one has become a person of that city. This is not just true in terms of a feeling of belonging, but also in a literal sense. In China's major cities, merely moving to a city does not

allow one to transfer one's household register. Only those who have obtained the required number of points, either due to years of tax payment, the nature of their work, or through the point-assignment system, can obtain a household register in that city. While it is possible to live in a city without obtaining such a register, there are various inconveniences, such as not being able to purchase real estate or enroll one's children in public elementary or junior high schools. This unique household registration policy has divided migration to the major cities into two main routes. The first is the higher education and employment route. While overcoming the inequality in terms of educational resources in the major cities, these people can pass the high-stakes university entrance exam and get a job at a company that can grant them a household registration (in the case of Beijing), or obtain a Master's degree or higher (in the case of Shanghai and Shenzhen's scoring systems). The other is the migrant route, which does not initially require obtaining a household registration, where one becomes a factory worker, restaurant worker, or home delivery person. One can also find work in somewhat shadier industries. Those who take this latter route (or those who have no choice) often save some money and return to their hometowns in their 40s and 50s to work in agriculture (limited to those who own farmland) or retail. A small percentage remain in the city, become sole proprietors, and work until they reach the higher tax bracket required by their household registration score.

Except for a small percentage of people born in major cities, any of these routes require blood-soaked effort and perseverance. Even if one graduates from a prestigious university and gets a job that might grant one a family register, there is no guarantee that one's starting salary will cover decent rent and living expenses. In many cases, these people become part of the "ant tribe" living in semi-underground rooms. An even harsher reality awaits those who choose the migrant route. In addition, there is the issue of the sense of belonging and relationships with the natives. Through his works, Chen Wei questions the gap between the metanarrative of the "China Dream" touted by the Chinese government in the midst of urbanization, and the individual narratives of the reality of life for ordinary people.

Chen's works are often described as akin to "scenes from a movie." This impression may be due to how he dreamed of becoming a filmmaker during his college days and his experience at the television station where he worked right after graduation. Or perhaps it is the fact that although they deal with the real world, his images do not contain the exaggerated sense of satirical criticism found in Cynical Realism. Chen's work simply foregrounds scenes that have been buried in the recesses of our memories.

In his photographic works, Chen does not photograph actual scenes, but rather sets up a kind of stage in his studio, sometimes even having performers appear. This means that all the details captured in these photographs were selected, and appear in accordance with Chen's intentions. As an "editor," he collects images, extracts elements and symbols from them, and creates in his studio plausible landscapes within the city that have been forgotten or never been paid attention to. These symbols edited and rearranged by Chen become the keys to each viewer's memories and trigger their emotions, so that viewers cannot deny the reality exuded by the work even though they know it is a fiction.

In *Rain in Some Areas* (fig. 1), light shines in at a steep angle from the upper quarter of the left side of the screen. This suggests that this room is a semi-underground space with only a narrow skylight. A power strip, its cable sheath worn out through age, lies haphazardly on the floor where water is running. A wrinkled trench coat hangs from a clothesline, next to which is a sofa bed with a remote control on it. Anyone with common sense and an ear for danger would understand that this place is a precarious one.

I lived in a semi-underground room like this one nearly 10 years ago as a member of the "ant tribe." There were often flooding accidents caused by burst pipes from the central heating system on the cusp of the next season. Such semi-underground structures are common in condominiums built between the 1970s and the 2000s. Although the space was originally designed as a storage space for condominium residents' belongings or a bicycle parking lot, the right to use and manage the space belongs to the condominium owners. Since the 2000s, migrant workers seeking rents lower than the market rate have flooded into these areas, and many of the condominium owners rent out their semi-underground rooms. The floor area per room is usually 5 to 10 square meters. To save space, residents prefer sofa beds, or just a bed and table without a sofa or chairs. There are few semi-underground rooms with private toilets and bathrooms, and in most cases, residents on the same floor use shared or public toilets. Of course, there is no space to hang clothes up to dry: the only place to do so is near the skylight.

The title of the work, *Rain in Some Areas*, expresses the contrast between the macro narrative of economic development in the metropolis and the daily lives of the workers who support it, a scenario that is concealed behind this picture. In Beijing, where the climate is dry, almost every day is cloudless, year round. In such an environment, only the dark, small, semi-underground rooms are wet with water dripping from the laundry, and flooding.

In 2008, the year of the Sichuan earthquake and the Beijing

Olympics, Chen moved his base of production from Hangzhou to Beijing while the entire nation was in a lofty and exultant mood. The sunny metropolis of Beijing has developed through rapid economic growth that would not have been possible without the support of migrant workers. The workers who supported this development from the ground up could only afford the cheap rent of a semi-underground room. These same workers, however, are eager to live in Beijing, a metropolis full of dreams and hopes. In fact, many of Chen's acquaintances lived in semi-underground spaces, and it was during his own experience as an outsider and migrant in Beijing that he witnessed the contradictions and cruelty of state capitalism.

The center of another work (fig. 2) depicts a bunch of keys hanging from a man's suit pants. During the 1990s and 2000s, most Chinese salarymen, whether blue- or white-collar, wore suit pants, a shirt or polo shirt on top, and a jacket that was not coordinated with either their top or bottom. As in this image, they would often hang a bunch of keys on their belts or belt loops and bundle keychains and a variety of tools together. In addition to the large number of keys depicted in this image, a used spherical compass, nail clippers, a grape keychain, an aluminum whistle, and an acrylic seal decorated with the characters 前程似锦 ("may your future be as brilliant as brocade") hang from the chain. All of these items can be obtained from night markets<sup>4</sup> at prices ranging from 1 to 5 yuan (about 20 to 100 yen). While no human subjects are depicted here, the number and shape of the keys and the objects they are bundled with suggest that the owner is a middle-aged working-class man. As in *Rain in Some Areas* (fig. 1), while no people (performers) appear directly in the work, the viewer is forced to infer something about the human presence and living conditions of the supposedly absent "owner of these objects" when confronting the work.

According to interviews, Chen projected his own feelings about his father onto this image. It profiles an ordinary middle-aged man who is gradually outpaced by technological developments and fads, and who ages with his old-fashioned lifestyle through his personal belongings.

What you see in *Unprecedented Freedom* (fig. 3) is a one-line electric billboard often seen in the storefronts of private businesses. While in most cases, they are used to broadcast information about the store's business and details related to how it is run, stores involved in the entertainment or shadier businesses that are one step short of being illegal might also display strong and impactful catchphrases designed to seduce. The words on the flickering billboard in this image, 前所未有的自由 ("unprecedented freedom"), are part of a phrase taken from an electronic billboard that Chen had seen in front of a certain

club. Although the original phrase was “unprecedented freedom, inexhaustible pleasure,” both phrases are unrealistic and have an ironic ring to them. “Freedom,” in particular, is a distant pipe dream in China’s state system and political environment to date. Seeing these phrases in a nighttime entertainment district, Chen found in them a sense of helplessness, loss, and compromise on the part of Chinese people living through his era.

Another work from the “Failure” series that also uses LED screens is *Roadside Malevich* (fig. 4). The broken and abandoned electronic billboards are probably familiar to anyone in urbanized areas around the world, not only in China. According to Chen, in the context of a fast-paced urban life, people do not have the time to bother themselves with such “broken/wrong images,” and just get used to seeing them. In this work, rather than making a direct satirical critique of any particular phenomenon, he recreates a street scene in a humorous way. The electronic billboards from which the textual information has disappeared leave behind only a mass of colors emitting a ghostly light, breaking away from the medium of advertising messages and reminding one of the glowing abstract paintings of Kazimir MALEVICH. It is not only the similarity of the external forms, but also the commonality of having been created by human hands, as well as these colors and forms freed from their intended representation and returned to an independent and natural state.

In 2020, *Unprecedented Freedom* and *Roadside Malevich* were exhibited together at the museum’s “Scales” permanent collection exhibition in Gallery 5, which is surrounded by glass on three sides (fig. 5). At the artist’s instruction, a light-blocking film was applied to the glass, so that *Roadside Malevich* faced the front and *Unprecedented Freedom*, which contains textual information, faced away from the entrance of the exhibition gallery, so that viewers could see the words “Unprecedented Freedom” reflected in the light-blocking film. This display method is a perfect example of Chen’s unique visual language. By prioritizing “atmosphere” over textual information, he succeeded in conveying information to the viewer in a soft and gentle way through changes in light.

As mentioned in the introduction to this essay, Chen has been interested in music since his college days and frequented clubs in the early 2000s. It was during this time that he began to observe nightlife in urban China and the people who frequented these districts by night, leading him to create the “In the Waves” series based on club culture. The young men and women (the performers) shown in this series flowing through the smoky clubs seem bewildered, not knowing why they are there and what their purpose is. Once we look beyond the club setting, this series might be said to represent Chinese youths who

succumb to self-alienation as they are exploited for their surplus value as manpower in the city. Chen felt that this image fits the concept of people “in the waves.” If we compare the world around us to the ocean, it is as if we are in the waves, not knowing where we will hit or where we will go.<sup>5</sup> In this way, Chen’s work consistently focuses on the process of urbanization, from the sense of disquiet that emerges from each individual and the objects that are the subjects of the work, to the various problems that lie behind that disquiet.

The Chinese government often uses metanarratives, self-sacrifice, and heroism in its propaganda as a result of values that have remained consistent from the Confucian tradition of statecraft to the socialist era. As capitalism developed in the country, however, individualism is gradually gaining ground. Chen was born during the transitional period from socialism to state capitalism, as part of a generation raised in a time when individual perspectives were beginning to emerge. All of his works are staged, but even if they were, there is no obvious expression of conflict as the core of this masquerade that would conflict in any way. Rather than the story being told directly by the artist, it becomes triggered by a faint sense of discomfort and unease that drifts across the surface of these images and enters into the gaps in the memory of the viewer confronting the work. Through this view on the city, a complex of people and spectacle, the narrative is supplemented by the viewer’s personal experience and imagination in order to create meaning. By combining the qualities of nostalgia and metaphor found in classical Chinese art with the central theme in contemporary art that consists of putting the viewer in mind of events and phenomena that have passed unnoticed, Chen’s work gently breaks down the boundaries between reality and fiction, and between the everyday and the extraordinary.

In writing this essay, I interviewed the artist, who also says that his commentary is “not the only correct answer.” In this piece, I have offered interpretations of some of Chen’s works in the museum’s collection, using my personal experience as a guide and the answers I received from my interview with him. Nevertheless, even those who have not actually experienced China in the 2000s should be able to read Chen’s work and get a sense of what is expressed in it. Viewers can use Chen’s work as a kind of ship that sails on the sea of their own memories. To my mind, there is a certain nostalgia in his works that resonates with the mental landscape of all people living in the urbanized areas of capitalism.

(translated by Darryl Jingwen WEE)

Notes:

- \*1 Based on an interview published by Artron.net on July 7, 2016; as said article on Artron.net is no longer available for viewing, reference is made to the article reprinted by Art Ba-Ba in this issue. “专访陈维：创作中适当做加减让事物的信息更加准确 (Interview with Chen Wei: Some edits are made to objects during production to make information more accurate),” Art Ba-Ba, <http://www.art-ba-ba.com/main/main.art?threadId=91407&forumId=8> (accessed: March 2, 2023).
- \*2 An exhibition organized by the Stars Art Group that was held twice in total. The first was held in September 1979 around the fence of the National Art Museum of China without permission. The name Stars comes from the idea that people can also emit their own light as “stars” in contrast to Mao Zedong, who used the sun, the one and only luminous body, as his symbol during the Cultural Revolution. The event was held on a public street without a permit, and was immediately cracked down on afterwards. After that, the Stars Art Group negotiated with the government, and the 2nd Stars Art Exhibition was allowed to be held at the National Art Museum of China. In 1983, the government’s “Cleanup of Spiritual Pollution Campaign” forced the Stars Art Group to suspend its activities.
- \*3 In 1985, Robert Rauschenberg’s solo exhibition at the National Art Museum of China shook the nation. It was the first exhibition of contemporary art from abroad to be held at a national art museum in China. Influenced by this, a series of contemporary art groups such as Xiamen Dada and Northern Art Group were launched in China, adopting media and techniques not used in either the classical art that was considered “orthodox,” or propaganda art. Within a short period of time, they imitated and practiced all the art movements from 1900 to 1950 in Europe and the United States, and held large-scale exhibitions. The art movement of this period was later named “85 New Wave” by art historian GAO Minglu, and it is this movement that is generally considered the period of enlightenment of Chinese contemporary art.
- \*4 A night flea market authorized by the Chinese government. It flourished in the 1990s as a place for citizens to take a leisurely stroll, as clothing, daily necessities, various useful tools, pirated brand-name goods, CDs, and DVDs were all sold at prices lower than stores where these items were officially distributed.
- \*5 According to an interview published by Dazed Official on August 29, 2020, [https://mp.weixin.qq.com/s/7B\\_kPY01CnUvZ5bddGcQA](https://mp.weixin.qq.com/s/7B_kPY01CnUvZ5bddGcQA) (accessed: March 7, 2023).

---

HANG Yishu

See p. 32 for her profile.

金沢21世紀美術館維持会員（2023年3月現在）

株式会社アドバンス社、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、SANAA事務所、米沢電気工事株式会社、ナカダ株式会社、株式会社福光屋、アルスコンサルタンツ株式会社、金沢市農業協同組合、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、しま矯正歯科、ニッコー株式会社、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、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、スーパーファクトリー、株式会社エイブルコンピュータ、金沢中央農業協同組合、株式会社浦建築研究所、林檎舎アップルカンパニー、ホクモウ株式会社、前田印刷株式会社、株式会社インプレス美術事業部、株式会社バルデザイングループ、金沢ターミナル開発株式会社、金沢セメント商事株式会社、株式会社 あまつば、株式会社とむろ、カナカン株式会社、シシクアドクライス株式会社、医療法人社団映寿会、株式会社鍛冶商店、ArtShop 月映、べにや無何有、株式会社 大和、株式会社ユニークポジション、OMO5金沢片町 by 星野リゾート、株式会社道洋行、能登印刷株式会社、イワニセントラル北陸株式会社、株式会社コネル金沢、河野 陽子、BE HERE NOW、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、アムズ株式会社、ヨシダ道路企業株式会社、合同会社 鮎 みつ川、坪田 聡、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、株式会社うつのみや、株式会社橋本清文堂、日機装株式会社、株式会社計画情報研究所、株式会社ビー・エム北陸、石川県勤労者文化協会、ヨシダ印刷株式会社、公益社団法人金沢市医師会、株式会社アイ・オー・データ機器、横河電機株式会社金沢事業所、有限会社芙蓉クリーンサービス、一般社団法人石川県繊維協会、株式会社コネル金沢、河野 陽子、BE HERE NOW、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、アムズ株式会社、ヨシダ道路企業株式会社、株式会社金太、北陸スカイテック株式会社、辻商事株式会社、末広フーズ株式会社、株式会社日本海コンサルタント、石川県中小企業団体中央会、高桑美術印刷株式会社、株式会社浅田屋、北菱電興株式会社、株式会社甘納豆かわむら、アズビル株式会社、株式会社四緑園、株式会社ホクスイ、大村印刷株式会社、株式会社中島商店、北陸名鉄開発株式会社、株式会社五井建築研究所、株式会社金沢舞台、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、株式会社グッドフェローズ、日本海警備保障株式会社、株式会社かゆう堂、株式会社山田写真製版所、森平舞台機構株式会社富山出張所、アイバブリッシング株式会社

Я [dɔːr] 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10号 2023年

issue 10 / 2023

著者：相澤邦彦、太下義之、黒沢聖覇、立松由美子、崔尚浩、  
杭亦舒、ルイス・アルベルト・オリヴェイラ  
インタビュー：黒沢聖覇、黒澤浩美、坂口千秋、杭亦舒  
翻訳：ダリル・ジングウェン・ウィー、中野勉、宮澤佳奈  
編集／校閲：黒沢聖覇、杭亦舒（金沢21世紀美術館）、伊藤結希  
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：2023年3月31日

Authors: AIZAWA Kunihiko, OSHITA Yoshiyuki, KUROSAWA Seiha, TATEMATSU Yumiko,

CHOI Sangho, HANG Yishu, Luiz Alberto OLIVEIRA

Interviewer: KUROSAWA Seiha, KUROSAWA Hiromi, SAKAGUTCHI Chiaki, HANG Yishu

Translators: Darryl Jingwen WEE, NAKANO Tsutomu, MIYAZAWA Kana

Editors/Proofreading: KUROSAWA Seiha,

HANG Yishu (21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa), ITO Yuki

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 March 31, 2023

©2023 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa

All copyrights of articles belong to each author and speaker. All Rights Reserved.

ISBN: 978-4-910864-08-2

