

アーカイヴと展覧会／出来事から出来事へ ——何が行われたのか、そしてそれをどう見るのか

From Event to Event: Archive and Exhibition

渡部 葉子 (近現代美術／慶應義塾大学アート・センター教授)
WATANABE Yohko (Keio University Art Center)

1. はじめに

アーカイヴと展覧会、特に近年、現代美術の研究領域として着目されている展覧会史研究についての発表を行うにあたりタイトルを「出来事から出来事へ——何が行われたのか、そしてそれをどう見るのか」とした。展覧会は出来事であり、それを展覧会の形で検証するのは出来事が出来事に着地するという点である。また、出版を通しての場合も、出版も現時点で発生するという点において、ひとつの出来事とも捉えうるのではない。過去のことを歴史化して評価するのであるが、それは常にそれに取り組む側の現時点での視点というものが反映されると言ってもよいだろう。我々が何かを価値付けしたり、資料を使って研究するという点には、常に自分の立っている現時点というものが反映されるという事と関わってくるという考えからこのようなタイトルにした次第である。

さて、昨年、2016年2月から3月に「東京ビエンナーレ'70再び」という展覧会を、慶應義塾大学アート・センター（以下、アート・センター）にある小さな展示室で開催した¹。この展示に関しては後段で詳述するが、この展覧会には「アート・アーカイヴ資料展XIII」というシリーズ名が冠されている。これはアート・センターが、2006年以降、毎年1回以上、所管するアーカイヴ資料を活用しながら行って来たアーカイヴ資料を紹介する展示の13回目であることを示している。通常アーカイヴ資料は、リサーチャー、研究者が接し、利用することが専らである。しかし、展示という形態をとることによって、普段はアーカイヴ資料にアクセスする機会のない人

たちにも、資料に触れてもらう機会を作ることを意図した活動である。

このような展示活動の母体となっているアート・センターのアーカイヴについて簡単に紹介したい²。アート・センターは1993年に慶應義塾大学唯一の芸術系の研究所として発足した。5年後の1998年にアスベスト館が所管していた土方巽資料を同館の解体に伴って受け入れるところからアート・センターのアーカイヴ事業が開始している。土方資料は受け入れと同時に公開を始め、現在では様々なリサーチャーが海外からも常に訪れる国際的な舞踏研究センターのような様相を呈している。実は、この舞踏資料からアート・センターのアーカイヴがスタートしたという事実が、アーカイヴ構築に大きな意味を持っていたとすることができるだろう。基本的にはパフォーマンスをしてしまえばその時に消えてしまう舞踏に対して、アーカイヴ資料というのは非常に重要な意味を持っている。すなわち、資料が無いと何も残らないということ。それと同時に、非常に柔軟な姿勢が資料に対して求められるという両方のことがあって、結果としてアーカイヴ構築の時点から、柔軟な態度が取られるということになった。特に近年では海外で、アーティストに依頼したりして、盛んに取り入れられている創造的なアーカイヴ資料の使用、creative use of art archivesが、土方アーカイヴではごく初期から行われて来たことも特徴である。また、舞踏譜という独特のノーションについて、土方から直接教えを受けた弟子の方々に協力頂いて動きを記録化して、動きの映像辞書的なものを作成するなど、新しいアーカイヴ資料となるものを創出して

1 「アート・アーカイヴ資料展XIII 東京ビエンナーレ'70再び」慶應義塾大学アート・センター 2016年2月22日-3月25日

2 アート・センターのアーカイヴ活動については、毎年発行する年報に報告を掲載している。詳細についてはこれをご参照頂きたい。2015年度からはウェブ上での公開も行っている。(http://www.art-c.keio.ac.jp/publication/kuac-annual/)

きた。

同じ1998年に学内にある谷口吉郎とイサム・ノグチが共同して作った空間、ノグチ・ルームに関するアーカイヴも立ち上がった。このアーカイヴについては、2006年から公開を開始し、2008年以降は「慶應義塾の建築プロジェクト」というブランチを持って、学内建築に関するアーカイヴィングの仕事をしている。2001年には瀧口修造資料を遺族から受け入れ、2008年から研究公開を行っている。同じく卒業生であるジャズ評論家油井正一の資料も遺族から2002年に受け入れ、これは2011年に公開を開始して現在に至っている。以上4つのアーカイヴが、アート・センターのアーカイヴの土台となるものである。このアーカイヴの中には、プロセスや発信がなかなか進まなかったものもあるが、その間に試行錯誤を繰り返すと共に、アーカイヴに関する議論がさかんに行われたと言うことがいえる。

その後、2010年以降にいくつかのアーカイヴ資料を更に受け入れて、発信に至っている。そのひとつが、西脇順三郎資料で、西脇研究第一人者の新倉俊一氏から寄贈された資料を元に構築された。また、草月アートセンターの印刷物資料は、研究借用を経て、2014年から公開している。他にも峯村敏明氏寄託資料、飯田善國資料などの整理中の資料も存在している。基本的に戦後芸術を射程とする資料体で、多くが1950年代から80年代に厚い資料である。それぞれに整理の方法などが異なるのだが、利用者はクロス・レファレンスを行うことが可能である。あるアーカイヴに調査に来た利用者が、他の資料体にある資料も併せて閲覧しながら研究を深めるということが可能であり、利点となっている。

2. 展覧会史研究

先に言及した「東京ビエンナーレ'70再び」展では、当然、峯村資料が展覧会研究の資料として使用された。この展覧会は、展覧会についての研究成果を展示したものである。この「展覧会についての研究/展覧会史研究

exhibition histories」というのが最近、研究のストリームの中に入って来た。Afterallという非営利の研究出版組織がAfterall Booksの新シリーズとして「展覧会史 Exhibition Histories」を出版したことはこの動向に大きく寄与したと言ってよい。2010年に刊行が開始し、シリーズとして毎年1-2冊が出版されている。例えばルーシー・リップパートが企画した展覧会をまとめて取り上げた号や、昨年出版された1950年代ロンドンの展覧会を取り上げた号、1989年に開催された「大地の魔術師 Magiciens de la Terre」展を扱った号などがある³。

シリーズの第1弾で取り上げられたのが、‘Op Losse Schroeven’「ゆるんだネジで」というアムステルダム市立美術館で開かれた展覧会と、‘When Attitudes Become Form’「態度が形になるとき」という2つの展覧会である⁴。いずれも1969年に開催された展覧会が「新しいアートを展示すること Exhibiting the New Art」というタイトルの下で紹介されている。後者の「態度が形になるとき」展は、おそらく戦後美術史の中で最も有名な展覧会のひとつとすることができるだろう。その後、インディペンデント・キュレーターとして、正にExhibition Maker、いわゆる展覧会企画者として名を馳せていくハラルド・ゼーマンの出世作とも言える展覧会だからである。ほぼ同時期に開催された‘Op Losse Schroeven’——「ゆるんだネジで」というオランダ語直訳のタイトルを示したが「丸い穴の中の方形の杭」という訳語を与えられることが専らであるが、ガタガタして上手くはまらない、しっくりしないという事を示すオランダ語の言い回しらしい。この展覧会は、当時、アムステルダム市立美術館のキュレーターだったヴィム・ペーレンが、企画・準備していたものである。実は2つの展覧会は出品作家達が数多く重なっているが、ヴィム・ペーレンの方がどうも先に準備をしていた様子がある。展覧会の準備としては、一緒に展覧会の様に当時進行していて、多くのアメリカのアーティスト達はまずアムステルダムで展示をして、旅費の節約になるからそのままベルンに行って展

3 Cornelia Butler et al., *From Conceptualism to Feminism: Lucy Lippard's Numbers Shows 1969-74*, Afterall Books, 2012. Elena Crippa et al., *Exhibition, Design, Participation: 'an Exhibit' 1957 and Related Projects*, Afterall Books, 2016. Lucy Steeds et al., *Making Art Global (Part 2): 'Magiciens de la Terre' 1989*, Afterall Books, 2013.

Exhibition Histories シリーズについてはAfterallのホーム・ページを参照。(https://www.afterall.org/books/exhibition.histories/)

4 Christian Rattemeyer et al., *Exhibiting the New Art: 'Op Losse Schroeven' and 'When Attitudes Become Form' 1969*, Afterall Books, 2010.

「ゆるんだネジで」展 = *Op Losse Schroeven, Situaties en Cryptpstructuren*, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1969年3月15日-4月27日、
「態度が形になるとき」展 = *When Attitudes Become Form, Works-Concepts-Processes-Situations-Information*, Kunsthalle, Bern, 1969年3月22日-4月23日(4月27日までを予定)

示をしたというようなことだったと言う。しかも、このアムステルダム展覧会のカタログには、実はゼーマンがテキストを寄せていたりするのである。しかしながら、両展の開催から40年を経た時に、「態度が形になるとき」展だけが非常に有名で、もう片方は半分忘れられている、というような現状があった。この展覧会史シリーズは、表装のデザインなども統一されているが、1969年の2つの展覧会を取り上げた最初の1冊から、展覧会史に取り組むにあたってのひとつのスタイルというのを作り上げていっている。まずこのシリーズ全体として、取り上げようとしているひとつは、評価されている展覧会である。いったいそれは本当はどういうことだったのか。既に良く知られている展覧会を吟味して検証する。それからもうひとつは、よく知られていない、あるいは忘れかけられている、しかしながら重要と考えられる展覧会に光を当ててそれを歴史的な評価に導く、歴史化を促すという意図をもっている。その検証スタイルとしては、アーカイヴ資料などを多く使い、特に当時の写真を掘り起こし、非常にたくさんの写真をどの巻でも紹介している。テキストに関しては、当時のテキストを再録すると同時に、この本が出た時点での新しいテキストを並置して収録すること。それから、関係者のインタビュー、出版の機会より以前に取られたインタビューもあるが、かなりの数の新しい、現時点でのインタビューを掲載している。このように、言ってみればいくつかのフェーズで、資料として使えるような書籍として出版されている。

では、最初の『新しいアートを展示すること』はどのような様相を呈しているかと言えば、まずこれまで余り見たことのなかった展示の写真（作業中を含む）が沢山掲載されていた。少し紹介すると、例えばアムステルダムの展覧会の方だが、鉛の作品を作っているセラや他の作業中の作家たち、展覧会場の中の写真では、アルテ・ポヴェラの作家達の作品、そしてファン・エルクというオランダの作家の作品（図1-3）など。もうひとつ大きな特徴としては、シリーズ全冊にある訳ではないが、展示図面を作成して掲載していることである。展示図面は、特にこの第1冊では極めて重要であったと言える（図4、5）。それによって実際に展覧会では、如何なる事が行われたのかと言う事を、なるべく実感できる形で提示することとなるからである。アムステルダム展覧会は穏やかに国別になっていた、ということが分かっているのだが、最後に大きな面積がリチャード・ロングに与え



図1



図2



図3

られていたと言うことが目の当たりにされる。また、同様に「態度が形になるとき」展も初めて、どう言う展示だったかという全容が、展示図面によって、ここで明らかにされた。また同展は非常に有名だったにも関わらず、多くの書籍などに掲載されて流布している写真としては、ごく限られたカットしか知られていなかった。この

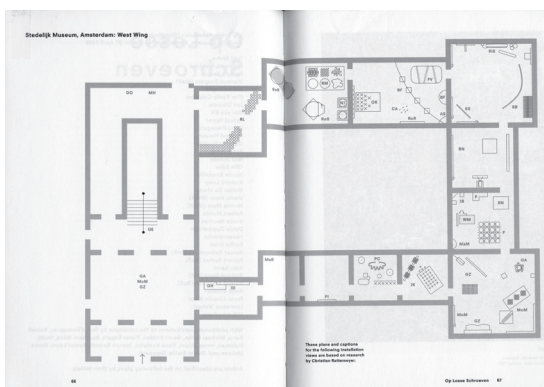


図4

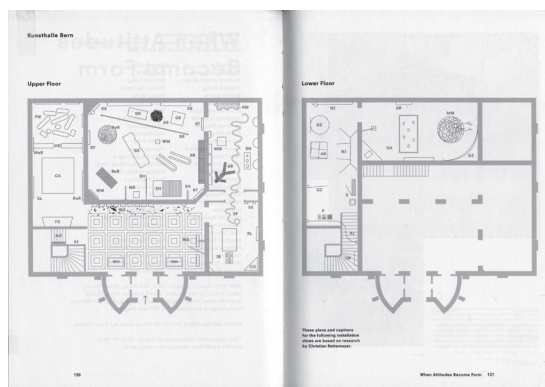


図5

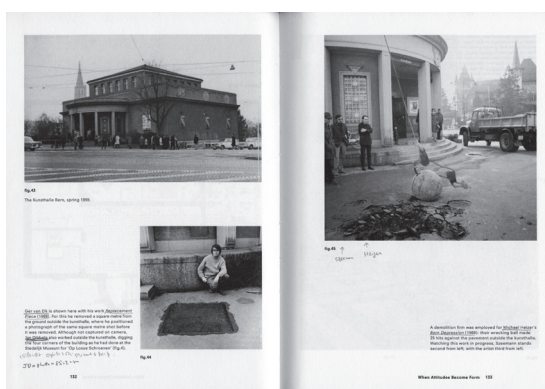


図6

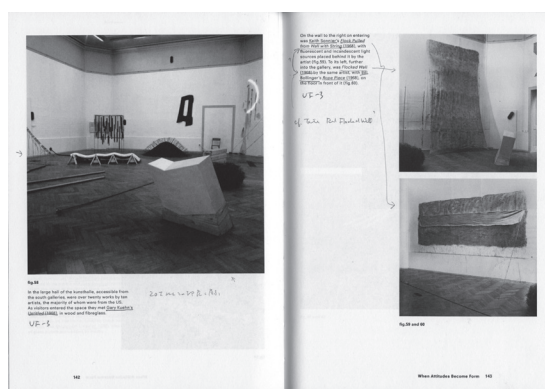


図7

本には、非常に多くの写真が掲載されており、この展覧会についてより良く知りたいという者にはワクワクするような本だった。マイケル・ハイザーが美術館前に穴をあけている様子や、メインの展示室の実際——いちばん大きな展示室がこんな風であったというような事が、初めて眼に見えて分かる様になったのである（図6，7）。

この出版は2010年時点での、展覧会史研究の大きな成果だったと言えよう。

3. ヴェネツィア版「態度が形になるとき」展

「態度が形になるとき」展については、2013年ヴェネツィア・ビエンナーレの時にヴェネツィアのパラッツォで、再現展が開催された⁵。恐らくこの企画は、先に紹介した『新しいアートを展示すること』という本が2010

年に出版され、その成果を受けて、それを下敷きにしなからさらに研究を進めて、現物展示が実現できたと言ってよいだろう（中心的著者ラッテマイヤーもこの展覧会に関わっている）。もうひとつ大きなポイントは、ゼーマン・アーカイヴの整備である⁶。ゼーマンはインディペンデント・キュレーターだったので、資料を全部個人的にゼーマン家でオーガナイズして持っていたのが、本人の没後数年を経て、所蔵書籍とともにゲッティ研究所に着地し、整理と公開が進められつつある時期でもあった。この展覧会の準備中には、このアーカイヴの資料が大いに活用された。

この展覧会に伴って大部なカタログが出版されたが、前半部分に1969年の資料を収録し、後半部分では2013年のヴェネツィアでの展覧会の様子を示すという構成に

5 *When Attitudes Become Form, Bern 1969/ Venice 2013*, Fondazione Prada, Ca' Corner della Regina, Venezia, 2013年6月1日-11月3日。この展覧会についての考察は下記の拙稿を元に行っている。渡部葉子「アーカイヴと展覧会」『アルケイア-記録・情報・歴史-』第8号 南山大学資料室、2014年3月 pp.49-86。

6 http://www.getty.edu/research/special_collections/notable/szeemann.html

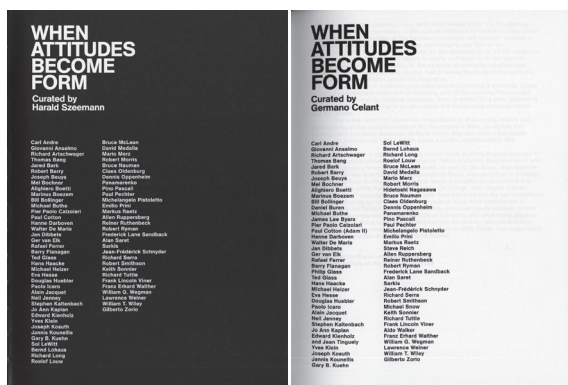


図8

なっている。各々のセクションに扉が付けられていて（図8）、前半部分は地が黒、後半部分は地が白というデザインになっている。前半部の扉に‘Curated by Harald Szeemann’と認められるのは当然として、後半部（再現展）の扉には‘Curated by Germano Celant’と記されているのは、果たしてこう言ってよいのかと思われるところではある。さて、双方の扉には出品作家名が列挙されているが、比較すると明らかなように、再現展と言いながら作家数が違っている。再現展の方が作家数が多いのはどうした事なのか。この点については後段で述べることにしたい。

このヴェネツィア版「態度が形になるとき」展は、とても変わった、奇妙な展覧会であった。まずもって場所が違う。ヴェネツィアの邸宅、プラダ財団所有のカ・コルネール・デッラ・レジーナが会場である。最初の部分＝導入部となる1階のフロアーには、基本的に資料が展示されている。ポスターやカタログ等に始まり様々な資料に加えて、当時、ゼーマンが取材させたテレビ番組も放映されていたりしている。それと同時に、当時、ヴェレンが貼り付けたストライプの様に、街中に勝手に展示したものは、当然、会場内に場所はないので、1階に置かれていた。ヴェネツィアの邸宅の1階のフロアーというのは、住居部分ではなく、船着場と倉庫を兼ねた、いわば建物として外部的機能を持っている部分だと言う。この展覧会において、準備部分およびその他の部分と言えるパートを1階にあてがい、2階以上に展示会場を設定するという構成が、丁度展示会場となる建築物の構造とマッチングしている点が興味深く感じられた。

では、実際の展示はどの様になされたのかと言うと、展示についてはレム・コールハースが参加している（こ



図9

のようなビクネームを上手に持ってくるというのもチェラントのプロデュース力とも言えよう）。ヴェネツィアの館の構造とベルンのクストハーレの構造を重ね合わせてみると、ある部分で上手く嵌め込めることが、途中で分かったという（図9）。これを発見した時に、「ああこの展覧会ではできるな」と思った、とコールハースがカタログに掲載されているチェラントとの対話の中で語っている。こうして、空間を嵌め込んだ格好で展覧会が行われた。チェラントはこの展覧会を行うに当たって、1969年ベルンの「態度が形になるとき」展をレディメイドとして扱うと言っている。つまり、既存のものとして、展覧会を対象として、別の場所に持ってきて、闖入させることによって、そのレディメイドがどう見えるかということをやってみせると言うのだ。そのため18世紀の館にベルンの空間を作るために、奇妙な壁を建て込むことになる。こうして闖入感というものを、わざわざ演出している訳である。

カタログの表紙にも、柱のところに仮設壁を建てているところをわざわざ使用していることから分かるように、床や壁まで再現する展示をしながら、空間としては違うと言うことをある種の異化効果的に使っている（図10）。一方で別の場所に移されているということを明確にしながら、しかも本物の作品でセッティングまでの再現を試みていることを強調する姿勢でもある。その場合、最も奇妙なのは、ベルンでは無かった柱が部屋の中に出現してしまうケースなのだが、メインホールと言える場所では、装飾の施された18世紀の柱が露出している（図11）。この展示空間で、我々は1969年の展覧会を思い浮かべながら、18世紀の館の中で、2013年にこの展覧会を観ることとなり、3つの時間の層が常に重なっている

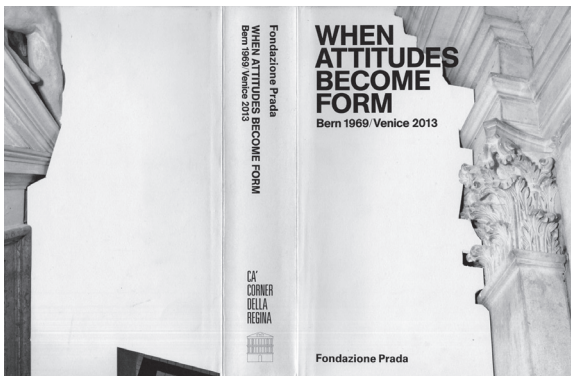


図10



図11

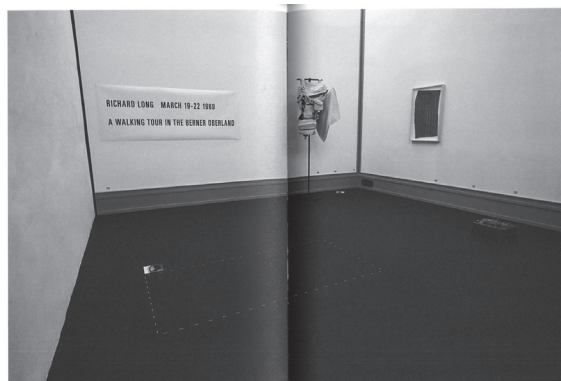


図12

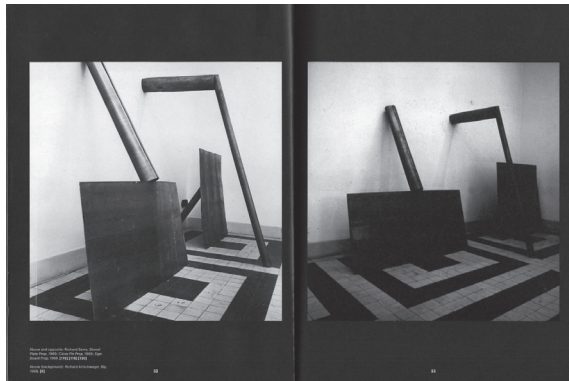


図13

のを、いやが上にも意識させられながら見せられるという体験をすることになる。

この展覧会は展覧会を対象化して取り上げ、それを作品そのものを用いて実施することを試みているのだが、その場合、1969年に展示した同じ作品が展示できれば問題はないが、それが不可能なケースも当然出て来る。そのような場合、[前日、再現展について発表なさった三輪さんは誠実に、新しく展示のために制作してもらうことは絶対にしなかったという事だったか]チェラントは躊躇なく、展覧会用に制作することを行っていて、リストには「Exhibition Copy 展示用作品」と記されている。いちばん多いのは「再現 Reenacted」と記載されている作品群である。これはもともと作品が形式として展示後に保存されないような場合、それを再現するという意味である。更に、他のケースとしては、実際の作品が展示されない場合、現場検証の様に展示された場所が点線で示され、その脇に展示時の写真を置くという形がある（図12＝ボイスの作品の例）。



図14

更に、この展覧会では、混乱を招きかねない解決方法が取られており、それが「置き換え Replacement」である。これは実際に展示されたのではない、類似作品を展示するという方法となっている。この方法は展覧会再現の誠実さから計れば最も避けるべき方法であろう。実際にこの方法が採られた例としては、セラの3点の作品が

ある（図13＝ベルン展，14＝ヴェネツィア展）。3点のうち1点はベルン展と同じものが展示されているが、残り2点は形状は同じタイプであるが、別作品が展示されている。これはどう言うことであろうか。チェラントにとっては、現物でこの展覧会を再現する、レディメイドとしてあったものを持ってくるという場合に、取るべき忠実さは、厳密にその作品であるということ以上に、展覧会としての見えとしてなるべく近いものを作り出すというところにあると言えよう。この3点に関しても、もし2点は本物の作品が出せないのであれば、点線で場所を示して写真を置くことも出来るはずである。実は1969年の時点ではセラは3点を一組と考えていてタイトルもひとつしか付与していない⁷。ところが、後にアーティスト自身が考えを変えてセットとしなくなり、バラバラに収蔵されてしまっている現状、3つとも借用することは出来なかった。しかし、1969年の再現としては3つ揃って並んでいることが、展覧会再現としては肝要となる。そこでチェラントが取り得る選択肢としては、3つともモノが無いが、3つ似たものであっても並ぶかであり、展覧会の実感に近い再現として、置き換えという解決策を見出したということになるだろう。

また、カタログ扉にある出品作家名数がヴェネツィア版の方がゼーマンのリストより多いことは先述した。その理由は、先ほど示したビュレンのように、当初予定していなかったが（ゼーマンがリストアップしていなかったが）ゲリラ的に出品した作家達がいたからである。ヴェネツィア版では、それを全部リストに挙げており、このチェラントの再現展のいちばんの眼目はそこにあると言ってよいだろう。つまり、元々のカタログ同様、ゼーマン側（ベルン側）のリストには予定されていた作家達だけがリストにあがっている。一方、ここがチェラントがヴェネツィア版をCuratedと宣言しているポイントだと思われるが、ヴェネツィア版の方にあげられているのは、事実として出品した作家達のリストとなっている。当時既にイタリアに居た長澤英俊は、アルテ・ポーヴェラの作家達の出品を聞いて、ベルンに赴き、勝手に40センチ角のドライアイスのキューブを会場に置いた（図15）。会場で行き会ったゼーマンに評価され、ドライアイスが消えてなくなるまで、置いておいてよいと言われて、そのまま展示したという。一方、長澤氏はヴェネツィ

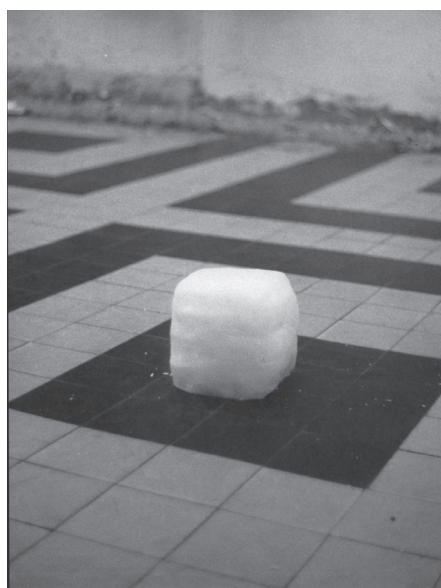


図15

ア展への出品をチェラントから打診され、自分はこの展覧会に最初から招待されていた訳ではないので、再現する時に自分を含むのはおかしいのではないかと行って、出品することを断っている。しかし、ヴェネツィアの会場にドライアイスは無かったが、点線で場所が示され、写真が置かれ、リストには名前があった。そのことを長澤氏に伝えたと、自分は断ったけどでも、そこにそのモノを置いたという事実は消えない。その意味では、それはチェラントが判断できることではなく、そこに在ったという事実記述をしたとすれば、自分が出したいと言おうが言うまいが、このように掲載されるということはある得るのではないかと、という応答であった。このような意味からすれば、このヴェネツィア展自体が、チェラントの個性が反映している部分があることは否めないとしても、どこまでも事実として起こったことを追求する点において、作家も起こってしまった事実を拒否することができないだけでなく、キュレーターのチェラント自身も何かを切り捨てることができない訳である。こうしてある種、展覧会として展覧会をアーカイヴィングするような形で成立した展覧会だったということが出来るだろう。

この展覧会については更に言及したい点も多いが、最初に言及した「東京ビエンナーレ'70再び」展に話を進

7 1969年時点でのタイトルはLead Pieces. その後 Closed Pin Prop, Shovel Plate Prop, Sign Board Propとなる。

めよう。

4. 「東京ビエンナーレ'70再び」展

「東京ビエンナーレ'70再び」展を10年程さかのぼる2005年、東京都美術館で「東京府美術館の時代」という展覧会が開催された⁸。これは1926年から70年までの東京府美術館、それから東京都美術館旧館時代に開催されたいくつかの展覧会を検証しながら、美術館の歴史を振り返るという展覧会であった。これは正に、今回取り上げている展覧会史研究に関わる活動である。海外では近年になって注目され、さかんに行われるようになった展覧会史研究であるが、実は日本では様々な美術館の学芸員達が中心に取り組み、例えば具体研究、もの派の展示の研究などを通じて、既にかなり成熟した研究領域として成り立っているということが言えるのである。このことは日本において展覧会が持つ意味を、逆照射するものでもあると考えられる。

東京ビエンナーレ'70と呼ばれている1970年の「第10回日本国際美術展」は、東京都美術館で5月の1ヵ月間開催された展覧会で、40人の作家が出品した⁹。その構成は、既にニューヨークに移っていた河原温を含む13人の日本人作家と27人の海外作家からなっている。27人の海外作家のうち17人が来日し、河原以外の12人の日本作家を加えた総計29人が現場で制作や展示を行ったことが知られている。

この2016年の「東京ビエンナーレ'70再び」というのは、何をやろうかとした展覧会かという、この時の展示の構成がどうであったか、つまり会場がどういう部屋並びになっていたか、どの作家がどこでどういう展示をしたのかということを取りあえず解明したいという企図の展覧会であった。小さな展示会場の中央にアクリル模型を置き、作家の配置を示した（簡略化模型で作品形状や位置までは追求できていない）。周辺には40人の作家/作品の写真、展示の様子の写真や解説、プリントアウト出力を掲出し、その他、検証の参考になった資料も併せて展示するアーカイヴ資料展示を行った訳である（図16）。

対象とした「東京ビエンナーレ'70」にはカタログの他に記録集が存在し、どの様なものが展示されたのかと



図16

いうことは、それなりに知られている展覧会である。コミッショナーを一任された中原佑介は、臨場主義ということを経験し、多くの作家達が現場で展示をし、現場制作も行った。その姿勢は「態度が形になるとき」展よりも徹底していて、この展覧会のカタログには出品リストが存在しないのである。すなわち、臨場で事が起こるのに、事前に準備するカタログに展示作品のリストを掲載することは不可能であるという考えで、記録集の方にだけ作品リストが掲載されている。この記録集には作品の展示記録が掲載されており、その中には部屋の位置の判明の助けとなるような写真も含まれている（図17, 18）。更に峯村資料、記事に掲載された写真や記述なども参考にしながら、ともかくどの部屋に誰が展示したのかということの解明を試みた。

作業としては、会場図面の中に作家名を張り込み、確定したものや可能性等をマーキングしながら、写真などを参考にしながら延々と作家位置を試行錯誤で探る作業が続けられた。最初は概念的な平面図しかなく、それも位置判断が難航した原因であった。しかし、運良く、作業の途中で、リニューアルのための引越の際に倉庫整理を行った東京都美術館で発見された旧館の正確な図面を提供してもらうことができた。これを参考にして、精度を高めた解明を行うことができたのである。

「東京ビエンナーレ'70再び」展の展示の実際には、周囲壁面に40人の作家についての展示を行ったが、いちばん上にオリジナルの写真を配した。峯村資料の中の一つは記録集のために撮影された写真が中心で、

8 「東京府美術館の時代」東京都現代美術館 2005年9月23日-12月4日

9 「第10回日本国際美術展」（東京ビエンナーレ'70）東京都美術館 1970年5月10日-30日



图17

トリミングの指示などが見られる。その下にあるのはプリントアウト出力で、公式カメラマンのひとりであった大辻清司のコンタクト・プリントのコピーからコマごとにスキャンして取り出しプリントアウトしたものである。このコマごとのスキャンは画像を拡大して見ることを可能にし、部屋割りの判断に大いに役立った。ここで特に有効だったのは、印刷時はトリミングされて省かれてしまった部分、スリーブ状のコンタクト・プリントの中で採用されなかった、不要なものが一緒に写り込んでしまっている写真などであった。表向きの記録からすれば夾雑物的なものが、会場の構成を判断するのに大変役立ったのである。

さて、展覧会のカタログ冊子に掲載されている図面には「2016年1月31日ヴァージョン」とわざわざ記載してあるのには理由がある（図19）。既に印刷に入っていたこの図面に大きな間違いがあることに後から気づき、展覧会前に図面を作り直すということになるのだ。これによって我々がしたか知らされることになるのは、人の記憶は改ざんされるという事と、人は写真を見ても見ようとしているものしか見えず、写っているものを見ているわけではないと言う事であった。この最初のバージョンの図面では、榎倉康二作品に1部屋を与えている。と言うのも、峯村敏明氏をはじめ、確認したこの展覧会を



図18

観たことのある全ての人が、榎倉康二は1部屋全部を使用していた、と言ったからである。そうすると榎倉康二の位置はどうしてもこの位置以外にはあり得ないということで導き出されたいた。ところがこれは嘘であった。実は榎倉はコリバルという作家と同室だった。会期も迫ったところで、コリバルがメインに写っているある写真を見た時に、どうも何か写っているみたいだということに気づき、検証した結果、榎倉とコリバルが同室であったということが判明したという次第である。それで会場配布用の訂正バージョンを作成した(図20)¹⁰。ところが、展覧会前日に解説の仕上げを行っていたアシスタント(彼は展示位置解明の功労者で、その時点でもっとも会場構成に精通していた)が¹¹、すごく嫌なことを発見してしまったとやって来た。展示予定のビュレンの部屋の写真を手に、図面が正しいとすれば、この写真のアンクルで見た場合、先にクラジンスキーの作品展示のための建て込みが見えないとおかしい。しかし、この写真にはそれが写っていない。他の写真を調べても壁が写っている写真はない、と言うのである。では、この図面は間違っているのか、しかし、ビュレンの位置は写真から確定できるし、クラジンスキーの最終の位置は記録集などから動かし難い(クラジンスキーの展示予定作品は運送の手違いから会期終了間際まで到着せず、代替え展示を

10 模型展示はこの図面のバージョンで制作した。後述するようにオープンの時点では別の展示構成と判明した。最終的には会場配布にはこのオープン時の展示構成図を用い、模型展示には最終的な展示構成バージョンを採用する形とし、展示会場で見比べられるようにした。

11 当時のアート・センターの学芸員補であった新倉慎右氏は2つのバージョンの図面作成を担い、その後の発生した訂正に関しても担当している。

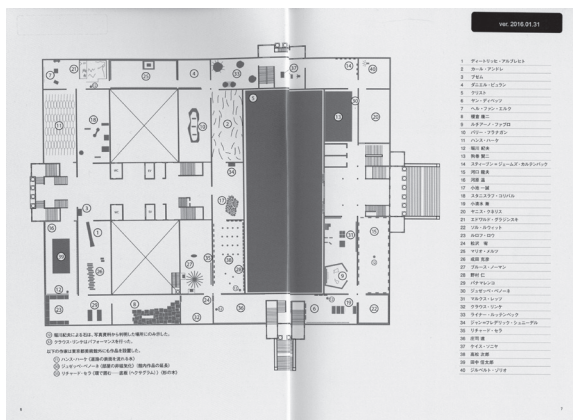


図19

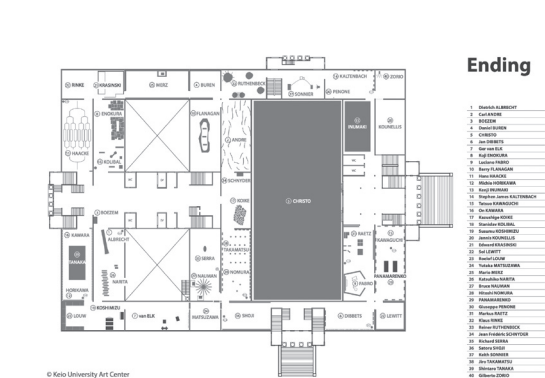


図20

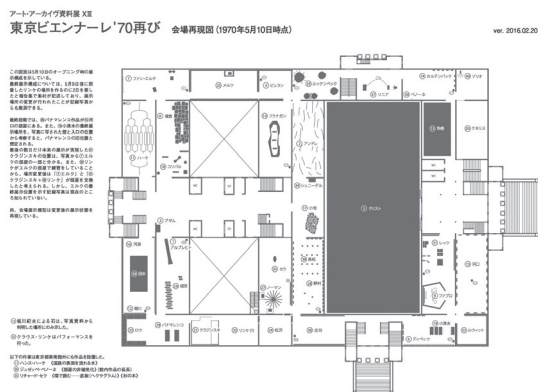


図21



図22

行ったので、予定作品が展示されている状態が最終的な展示状態であることは疑いようがない。そこでもう1度調査検討をして判明したことは、オープン時は別の配置だったということである（図21）。オープンしてから3日後ぐらいに、この建て込みを全て移動して先ほどのバージョンにしたということが分かったのである。峯村氏に会期中の展示室移動について確認したところ特に記憶していないということではあったが¹²、こうして改編を繰り返して展覧会開始時と展示替え後の図面に至った訳である。この最終バージョンも決して完璧な再構成図面ではないと思うが、ここまで辿り着いて、人の記憶というのは本当に改ざんされるということも分かった。またひとつ面白いことは、カタログと対になるべき記録集は、当時事務局として関わった峯村氏自身が作っている訳だ

が、色々と尋ねると本当に覚えていないと仰ることである。この反応は、実は記録をきちんと作るという姿勢と、恐らく同調しており、自分がこうだと言うと発言すれば、現場にいちばん近くにいた人間であるから、そのあやふやなものがひとり歩きする危険性があり、それを忌避する気持ちがあるように感じる。

作業の中では、写真からの色々な誤読もあった。例えばこの河口龍夫が展示室にいる写真である（図22）。この写真で河口は正装している。ソル・ルウィットの部屋で日がな紙を丸めて有孔ボードに差し入れていた学生たちも、前日にはTシャツのような軽装なのに、オープンの日には皆ジャケットを着ている。そこで、この写真を見た我々はてっきりオープニングの日だと思った。ところが床の上には何か板状のものが置いてある。オープン

12 峯村氏が記録集に執筆した「経過報告」（無記名）のリンケの部屋を用意するのに数日を要したという意の記述は図面改編の参考になった。



図23

しているのに何が置いてあるのだろうと不思議だった。後で直接河口氏に話を聞いて分かったことだが、当時神戸在住だった河口氏は一張羅1枚しかないの、それを着てやって来て展示作業もそれでやったという訳である。そんな風に時間的な誤解を生んだ1枚であるが、この部屋の床に置いてあったのは小清水作品の一部であった。「東京ビエンナーレ'70再び」展のための調査や展示を行ったことで、色々ともたらされたものがあったが、堀川紀夫氏が撮影した会場写真もそのひとつである。その中に河口作品が展示してある部屋で、小清水が鉄板にグラインダーをかけている写真が含まれている（図23）。小清水がこの場でグラインダーをかけて、河口が火花が飛ぶから別のところでやって欲しいと言ったということらしい。こうして、河口の部屋の床にあったのは、オープン前の段階で小清水がグラインダーをかけようとする鉄板だということが判明した訳である。

このように試行錯誤しながら調査を進めて展示構成を再構築することにより、現在のものが100%正しい訳ではないものの、成果として何種類かの図面が引かれ、新しいアーカイヴの資料として加えられることになった。こうして研究成果がアーカイヴを豊かなものしていくと言う事ができるだろう。

更に、「東京ビエンナーレ'70」展の図面に、先の「態度が形になるとき」展の図面を重ねることも行った。両方の展示図面ができたことによって重ねることが可能になったのだが、驚くことに「態度が形になるとき」展の会場は「東京ビエンナーレ'70」に比べて何分の1という小ささである。これを見ると、作家のラインアップはか

なり重なっている同傾向の展覧会ではあるものの、展覧会の空間としては全く違うもので、作家たちにとっても異なる会場体験だったのではないかと、というようなことを、このような調査の中からフィードバックして学ぶことができたのである。

5. おわりに——教育との関連

最後に、現代美術における新しい研究領域である展覧会史研究に貢献したシリーズを刊行した、Afterallという非営利の研究出版組織について言及しておきたい。Afterallというのはとても面白いオーガニゼーションで、非営利で、現代美術に関する調査やイベント、出版をおこなっているのだが、Central Saint Martinsというロンドンの美術学校の中にオフィスを構えている。このシリーズを監修しているルーシー・スティードは、Central Saint Martinsで展覧会史、(Exhibition Histories)を教える教師でもある。そういう意味で、教育の現場とこのような実践活動が結びついているのである。しかも、この組織は大学出版局ではない。非営利のオーガニゼーションのオフィスを学校の中に置くということによって、その教育と世の中に関かれた現場というものを結びつけることを実現していることが興味深い。教育の現場にこのオーガニゼーションの現場がフィードバックしている訳である。

補足ながら、更に、今度は教育というものを研究の対象にするという事が近年発生しており、その事例も紹介しておきたい。2016年にテート出版局から刊行された*The London Art Schools*という書籍がある(Nigel Llewellyn, ed. by, *London Art Schools*, Tate, 2016.)。これはテートにある資料を中心にしながら、リサーチ・リーダーを筆頭にドクターの学生などがチームを作って、ロンドンのアート・スクール関係の資料を調査し、そのロンドンのアート・スクールの意味を歴史化するという研究である。こうして新しい文脈や研究領域を作ることを資料を基体として行った事例と言えよう。

Afterallはアート・スクール、学校という場が同時に新しい研究を育むことと密接に関わっている事例であり、後者はアート・スクールが研究対象となっている、教育の現場がそのまま研究の対象となっている事例である。

図版出典／提供

図1-7 Christian Rattemeyer et.al., *Exhibiting the New Art: 'Op Losse Schroeven' and 'When Attitudes Become Form' 1969*, Afterall Books, 2010.

図8-15 *When Attitudes Become Form, Bern 1969/Venue 2013*, Fondation Prada, 2013

図16 提供：慶應義塾大学アート・センター

図17-18 中原佑介・峯村敏明 編集『第10回日本国際美術展 [記録集]』毎日新聞社・日本国際美術振興会 1970年

図19 『アート・アーカイヴ資料展XIII 東京ビエンナーレ'70再び』慶應義塾大学アート・センター 2016年

図20-21 ©慶應義塾大学アート・センター／制作：新倉慎右

図22 『東京府美術館の時代』東京都現代美術館 2005年

図23 ©堀川紀夫／提供：慶應義塾大学アート・センター