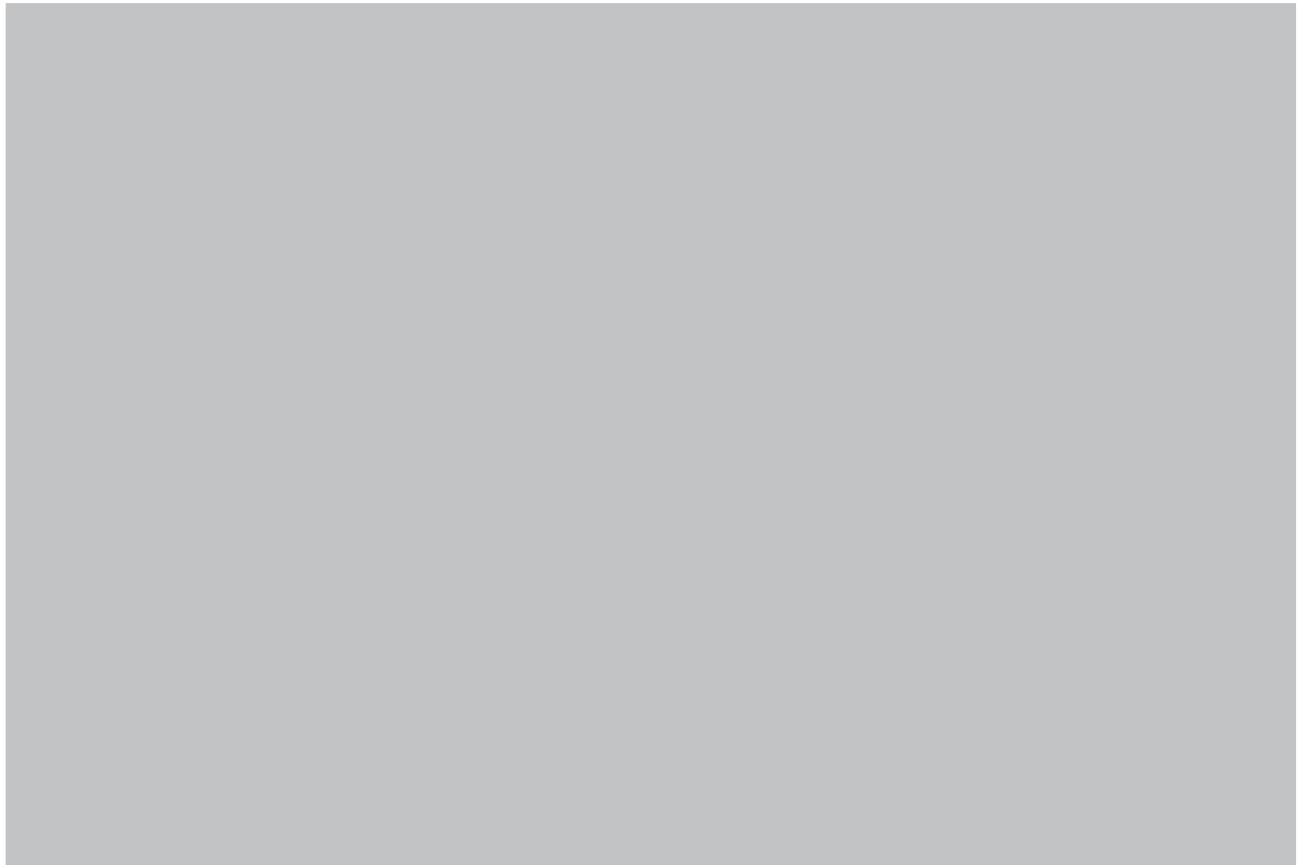


# 国立国際美術館 ニュース

2019.10  
234

 THE NATIONAL MUSEUM OF ART, OSAKA



# ありとあらゆる作品は、変化し続いている

## ——「タイムライン——時間に触れるためのいくつかの方法」展

田口 かおり

現代に生きる私たちが、「モノ」としての一物理的な姿形を持ち、この世の中につけて、時間の経過とともに何らかの変質が内外に生じる、変わりゆく存在としての一芸術作品がたどる生の過程を、浮き彫りにすることはできないものか?そこには何が見えてくるのか?「モノ」と私たちの生死の軌道は、いかに異なり、いかに交わり、あるいは遠ざかるのか?

京都大学総合博物館で開催した展覧会「タイムライン——時間に触れるためのいくつかの方針」(一〇〇九年四月二四日~六月三日、以下タイムライン展)は、冒頭の問い合わせを掲げ、開幕した。本展は、井田照一、大野綾子、加藤巧、土方大、ミルク倉庫十ココナツの四人と一組の作家たち、修復家、美術史家、展示者、学芸員らが協同し、近現代美術の織りなす生——時間軸——の在り方を、作品の組成や経年変化、保存、アーカイブなど、複数の視座から捉え直すことを目指した企画である。

現代美術の修復を「素材の終わりなきポリフォニーとの戦い」と呼びならわした修復家クラウディア・コットラーの言説(註一)を引用するまでもなく、近現代になって美術の世界に訪れた素材と技法の多様化は、作品の生を自在に変容させてきた。一九九九年に現代美術保存修復の国際ネットワーク(INCCA)が創設されてから現在までの約二〇〇年、現代美術の展示や保存、記録の方法をめぐる議論がますます活発になる一方で、混交素材の経年変化の理解や保存へむけた対策は、未だ課題も多い。本展のねらいのひとつは、こうした現状を見据えた上で、対話と調査を通じて展覧会を立ち上げ、現代美術の保存とアーカイブ研究へ、ささやかな貢献を果たすことについた。

複合的な作品の成り立ちを指す語としての「ミクストメディア」や「インターメディア」の語は、今や広く認知されている。また、フィルム、ビデオ、コンピュータ媒体の作品など、ハードウェアの代替が必要であり、保存修復が困難な現代美術のジャンルの筆頭として「タイムベースト・メディア time-based media」が挙げられるようになつて久しい。しかし、現代美術の現場において、具体的にはどのようなモノが混交され、作品が何と何の間を移ろっているのか、結果として作品の「寿命」がどのように複雑化したのか、その解には常時、靄がかかっている。加えて、「タイムベースト・メディア」についての定義、すなわち「変化しやすいさまざまなもの用いた美術作品」の妥当性については、今一度、国を超えた丁寧な再考が必須であり、その保存をめぐる方法論の検討の場では、限定的な事例研究を超えた、ある種の俯瞰的な眼差しが求められよう(註二)。何故なら、作品が「モノ」としての側面を有して立ち現れ、我々が生きる空間の中に置かれている以上、あらゆる作品は「変化しやすさ」を免れ得ないのであり、「時間に根ざしていないNon time-based」作品もまた、存在し得ないからである。

ありとあらゆる作品は、時間に晒され、静かに変化し続けている。

実際のところ、本展の参加作家と企画者のあいだで共有されていたのは、芸術作品が何によってどのように成り立っているのか、換言すれば、まさに「モノ」としての性質を改めて注視することで、作品の「生」の在り様と時間が作品に及ぼす——あるいは作品が間に及ぼす変化の様態を浮き立たせる、という姿勢であった。作家が使用した素材は、油絵具、石、紙、砂、骨、ショウジョウバエ、樹脂加工を施された寿司、尿素、人造石など、多岐にわたる。当然のことながら個々の素材は異なる速度で経年変化し、会期中に部分的な変形やある種の破損、消滅、果てには、閉鎖された空間内での「個体の死」をも経験するに至つた。ここにおいて、同時多発的に展開される個々の作品の時間軸は、ただ一定方向へ線上に流れることなく、時に作家による介入や展示替え、作品情報の更新を経ながら攪拌され、伸縮し、振動したのである。

時に可視化が困難なこの「震え」を仔細に観察し、記録し、公にする作業は、結果的に「複雑で混乱したモザイクのように」林立する現代美術の時間軸を浮き彫りにする手立てとなるように思われた。ジョージ・クブラーは、前記のよう、曰く「同じ瞬間に混在している異なる集合」としての現在は「時間的に隔てられた遠い場所」から見ることで初めて明瞭に見えてくる、と断ずる(註三)。クブラーが推奨する「隔てられた場所からの觀察」行為を、本展では、「保存・修復的見地からの眼」を採用することで、応用実践した。具体的には、作品を構成している素材をすべて表記すること、作品の物理的な組成を示す映像や光学写真を作品と並置すること、搬入出の映像記録や作品のハンドリングマニュアル、作家や作品所蔵者へのインタビュー記録を公開することなどを通じて、

個々の作品の異なる時間軸<sup>タイムライン</sup>に光をあてる」とを目指したのである。

展示空間において、これらの試みがどのような形をとったのか、簡単に振り返りたい。

展示室の第二エリアにおいて展開された井田照「*Tantra*」は、井田が咀嚼した食物や闘病中の体液が画溶液として用いられるなど、さながら作家のライフログとも呼びうる連作である。制作に用いられた「日常生活の素材」は、経年の過程で変色や臭気を生み、作者が逝去した今もなお変質を続いている。本展では、作家が収集していた素材や、紫外線・赤外線などの光学写真を作品と並列公開し、《*Tantra*》の物理的な構造や経年変化の諸相を示した。

「バルク倉庫+ココナツ」の作品《それらはしっかりと結ばれていて、さらに離れたキャビネットに閉じ込められています——それでも、物は動かされ、音楽は演奏されます。》は、「ショウジョウバエと遅延線記憶装置」「海老天とタジン鍋」のように、二つの事物が台座の上に併置され、背景に、事物内に見いだしうる時間の様相の図解<sup>ダイアグラム</sup>が付された作品である。時間の「ある性質」を等価に扱い複数並置する彼らの身振りと作品から浮かび上るのは、一方向へ走る線の形状では語りきれない時間の様態、あるいは時間そのものの不確実性である。彼らがいかに時間の「ある性質」を作品化してきたのか、そのプロセスは、複数回のインタビュー<sup>インタビュー</sup>や映像<sup>映像</sup>によって記録された。

様々な鉱石の集合体である砂岩や御影石を素材として用いる大野綾子は、《さかなとして暮らす》をはじめとする四点の作品群を制作しており、これらでは、長い時間をかけ削りだされた石彫が編む長期的な時間と、短期的な展示設営の時間、博物館常設展が提示する悠久の時間が重なり合うなかに、複合的な時間軸<sup>タイムライン</sup>が捉えなおされている。肉眼では知覚できない彫刻内部の結晶の組成は、偏向顯微鏡撮影でとらえ、作品と同工リアルで公開した。

尿素や人造石からなる土方大の作



展覧会「タイムライン—時間に触れるためのいくつかの方法」  
京都大学総合博物館、2019年

品《Artificial Garden》は、会期を通じて成長し、やがて崩壊へ向かう。展示開始時と終了時では全く異なる外觀を呈する《Artificial Garden》は、おそらく展示作品の中では最も「可変性」を鑑賞者に印象づけるものであり、現代美術保存の課題を体現する存在にも映るだろう。こうした素材選択は、自然に還っていくものを素材とする、という作家の意思に基づいている。作品の制作過程については、実験段階から記録を取つた。

本展最終章に展示された加藤巧《To Paint #02》《[To Paint #02]》を記述する<sup>註一</sup>をはじめとする七点の作品においても、光学写真が重要な役割を果たしている。作品と同寸の紫外線写真や斜光写真は、作品本体であり、その記録であり、同時に作品構造をつまびらかにするための記述として、一重三重の機能を果たす。作品内部に組み込まれながらもその組成を提示する加藤の作品は、鑑賞者に対して改めて「モノ」としての現代美術の実態を想起させるものであった。

作品内外に交錯する多様な時間軸をいかに記録するのか。記録と伝達を目標として設定した瞬間に否応無く意識される「未来」という一点から、刻々と失われていく痕跡や情報を見晴らし、収集と公開を行う態度の根底には、イメージとしての、そして物質としての作品の保全を目指して行なわれる「予防的保存」の概念がある<sup>註四</sup>。情報をアップデータ<sup>データ</sup>として保存する、いわば「隨時更新される展覧会の記述」も、その展開例であり、各作品の調査内容やマニュアルは、現在もウェブサイト上で順次公開され続けている<sup>註五</sup>。そのような意味で、タイムライン展は、現代美術の一展覧会でありながら、同時に、展示された作品群やひいては空間そのものの保存や記録の事例研究としての機能を託した提案でもあった。本展が、現代美術の展覧会としてのみならず、記録すべきものをめぐる一批評としても参考される未来を願いながら、ひとまずは筆を置きたい。

(たぐち かおり 修復家／東海大学創造科学技術研究機構講師／タイムライン展実行委員)

註一 Cotter, Claudio. "Promote the Memory of the Future: Contemporary Art and its Conservation" in *Conservazione dell'arte contemporanea: temi e problemi*. P. Lazarò ed. Saonara: Il Prato, 2010, p.140.

註二 タイムベース・メディアの修復についてのガイドを参照。「タイムベース・メディアを用いた美術作品の修復／保存のガイド」<http://www.kctta.ac.jp/art/time-based-media/> [page\_id-8]

註三 ジョーダン・クラー「時のかたねー時の歴史をめぐって」中谷礼一・田中伸幸訳、鹿島出版会 一〇一八年。  
作品や資料の将来的な保存のため、その周囲の環境を総合的に整え、被害を予防し、被害が生じないように環境を総合的に整えた被災の予防する取り組みは「予防的保存」(preventive conservation)の名で一九八〇年代から知られるようになってきた。チャーチル・ブランディが一九六〇年代に示した「予防的修復」の概念は、その基盤のひとつとなつたと考えられる。チャーチル・ブランディ『修復の理論』小佐野重利監訳、池上英洋・大竹秀美訳、三元社、一〇〇五年。

註四 タイムライン展ウェブサイト <http://artandarchive.com/timeline/>

# 保存・修復の歴史において現代はそれほど特別か

平 諭一郎

現代美術は特に保存や修復（註一）が困難であるらしい。たしかに、およそ三万年もの間に描かれてきた土壁や彫られた石と比べれば、いまだ時間の干渉を十分に受けていない合成樹脂では、まずもって遠い未来を語ることが難しいだろう。再展示、再演をおこなう展示室という晴れの舞台では作品として仕立てられるものの、収蔵庫という裏方一日常の場ではただの素材に分解され、指示書という台本とともにかりそめの出番を待つばかりとなる。自由芸術（註二）の専売であった時間の同伴はいまや展示室を席卷し、同時多発的に存在することを厭わず、作品として定義される範囲を曖昧にしたまま天折を迎えることもしばしば。

現状からすれば、標準状態で單一性、独立性が希薄な斯様なものたちの御し難さは、史上稀に見ると言つても過言ではない。しかし、それは現代に限られるだろか。人が自分自身を特別化するように、我々はいま生きている現代をも特別化しているのかも知れない。その解を探り当てるために、美術という概念と語が確立する以前の日本において、宝物や建造物がどのように保存され修復されてきたのか、そこから現在の文化財保護に繋がる理念や手法を眺めてみることにする。

正倉院文書や延喜式によれば、古来より正倉院をはじめとする宝物を収めるための施設では、収蔵品に風を通す曝涼と呼ばれる保存行事が行われ、定期的な点検を実施して破損があれば修繕することが試みられていた。また、保管する環境を整え、火災や破損に見舞われた建造物や宝物の修復、復元制作をおこなう直接的な保存行為に加え、ものをうつす行為—模写、模造、模刻によっても、その形象や信仰、技巧を次世代に伝えてきた。中世には仏師運慶らによる教王護国寺講堂の諸仏修理や、當麻寺に伝わる當麻曼荼羅の模本制作により、様々な形で原本を継承する取り組みが為されている。さらに、原本そのものの保存のみならず、近世には、秘仏の御開帳や、善光寺、法隆寺の江戸への出開帳によって勧進を促す、原本の活用を以て自身を守り伝えてきた歴史がある。現行の文化財保護法では、文化財の「保護」とは「保存」と「活用」によって為さることを定義しているように（註三）、温湿度や照度、空気環境の整備による保存行為もまた、あくまでも文化を保護し継承する手段に過ぎない。

近世まで寺社仏閣や一部の個人の専有であった宝物や建造物は、近代以降に芸術や美術、文化財の概念成立とともに、国や国民の共有財産であるという公共的な意識によつ

て保護され始める。その後、それまでの神仏分離令から廢仏毀釈の流れによる文化財の散逸や社寺の経済的困窮を防ぐ施策から、一九四九年の法隆寺金堂火災を契機とした翌年の文化財保護法制定に至り、文化財を継承する総合的な法律が初めて整備された。その際、古来より受け継がれる建造物および宝物を有形文化財とし、演劇や音楽、工芸技術などのわざを無形文化財とした文化財保護法は、日本の文化を国として包括的に保護、継承する大転換点と位置づけられるだろう。

あらゆる事物を含有する文化財には、それぞれの分野毎に発展した修復技術や心得が存在する。木造建造物の瓦や植物性素材による屋根の葺き替えと、絵画の欠損箇所の補修とを並列に語ることは難しく、建造物、絵画、彫刻、工芸品、書跡、考古資料、歴史資料などの修復方法ひとつとっても千態万様で（註四）、またがる統一的かつ具体的な修復理念の構築は難しいと言わざるを得ない。素材や技法、分野の違いによる保存、修復手続きの差異は、何も現代に始まったことではない。現代はそれ以前に比べその区分が曖昧になり、泡沫—ephemeral—と現実とが近づいただけのことではなかろうか。

さらには、物語や歴史書の写本による継承や、建造物の保存、活用のための移築、絵画の額縁交換、口伝や名跡の襲名による技術や感覚の相伝に見られる文化継承の方法は、精密さや数の多寡は違えど、現代では日常生活においても当たり前におこなっている磁気記録媒体や電子媒体の複製—copy、移行—migrationといった芸術への介入行為と近似しており、およそ現代的に感じられる。また、歴史資料としての望遠鏡（註五）の修復において、その形象のみならず機能の維持を求められたことは、文化財の範囲が拡張し続けている証である。外界からの介入を遮断して劣化や損傷、散逸を防ぐ、いわゆる予防保存では飽き足らず、設置—installation、再制作—reproduction、再演—replayするじで動作、運用可能な状態かを確認する可変型や不特定多数参加型芸術は、産業革命に始まる近代文化遺産のように動態保存を欲する、保存と活用を併せ持つ性格を有している。

また、形象や機能を写す複製—copyとは異なり、ものをつくる行為そのものを模倣する模写、模造、模刻を、岡倉天心は国家の文化財保存事業として推進し、ものとしての文化財の保存とともに、意匠や技巧の継承、文化の振興を推し進めた。法隆寺金堂の外陣壁画や平等院鳳凰堂中堂の壁扉画は、現在でも再現／復元模写が配されており、



展覧会「芸術の保存・修復－未来への遺産」東京藝術大学大学美術館、2018年

右より

《阿弥陀三尊来迎図》13世紀後半、東京藝術大学蔵

金慧印《阿弥陀三尊来迎図》現状模写、2014年、個人蔵

並木秀俊《阿弥陀三尊来迎図》現状模写、2005年、東京藝術大学蔵

中村祐子《阿弥陀三尊来迎図》現状模写、2007年、個人蔵

東京藝術大学COI拠点《阿弥陀三尊来迎図》複製(クローン文化財)、2018年、東京藝術大学蔵

撮影:池田慎治

鑑賞者には擬似的に時代を越つた体験が供される。それは、高精度な印刷による複製展示や、仮想現実、拡張現実（又は両者の混在）を用いた双方向性の没入体験による原本の補完に繋がつてゐるだろう。

間接的な保存や活用とは異なり、修復は直接的に文化財そのものの状態を保つ行為であるが、必ずしも修復が原本を保存することに繋がることは限らない。奈良時代から続く組織的な分業体制による工房生産の一側面として、修復の際の原本の描き直しや過剰な洗浄、安易な加筆等の介入が、現代でもおこなわれていることは否定できない。アーティスチックなアーティスチックな要素や技法の使用を推奨し、可逆性、判別可能性、適合性、最小限の介入といった有形文化財の近代保存

修復理論を構築した西洋の理念からすれば、原本それ自身の保存が優先されるが、果たしてそれは文化財や美術、芸術を後世に伝える唯一の方法なのだろうか。

登録の半数以上を欧洲、北米が占めるユネスコ文化遺産（世界遺産）に、法隆寺地域（真正性）に関する奈良文書や、音楽、舞蹈、祭礼、儀式などを対象とした二〇〇八年からのユネスコ無形文化遺産の登録による、アジアやアフリカ大陸に伝わる土着的な文化的所産の評価は、もはや原本—非原本の二元論では回収できない。環境整備による保存だけでなく原本それ自身の修復も、文化を保護、継承する手段に過ぎず、現在の保存修復理論そのものも *ephemera* と化した。

文化財、美術、芸術は、自身を形づくる素材、技法、形態の多様化よりも、原本—文化財、美術、芸術そのものの範囲が拡張した。さらに近代や現代の名を冠した美術館の出現により、文化財とは隔絶した独立権を持ち、奇しくも非線形—nonlinearとなつた日本の美術、芸術は、その保存や修復という流行の波に乗り、文化財からの参照と接続が必要となつた。と同時に、芸術の無形化は、文化財の有形無形という垣根を無意味化する抗生物質でもある。

文化財と美術、芸術との接続は、保存、修復の歴史における特別性ではなく連続性を見せてくれるだろう。そのとき、それらはものであるのか、はたまた脳と心の関係のように機能や作用として振る舞うのか。時間の干渉にさらされ、同一性の継承を繰り返すことでの臨界（註六）が観測可能になるのかもしれない。そのためにも、多くのものが出来番を待つ美術館／博物館という劇团において、文化財と芸術が邂逅を果たし、同じ板の上に立つことを願つてゐる。

（たいら ゆいちらう 東京藝術大学特任准教授／芸術）

註一

日本の文化財保護法では、古くは古事記にも記述が見られる「修理」という語が用いられ、「修復」という語を用いることではないが、「修復」は正倉院文書にも記述が見られるほど古くより用いられてきた語であり、現在でも学術用語として一般的に使用されているため、本論では「修復」という語を用いる。

註二

芸術の内容が具体的な表象に規定されず、自由に抽象的に形成されるもの。時間芸術。主観的芸術。九鬼周造「いきの構造他〔篇〕」一九七九年、岩波書店、六八頁。

註三

（文化財保護法第一章総則第一条）

この法律は、文化財を保存し、且つ、その活用を図り、もつて国民の文化的向上に資するとともに、世界文化の進歩に貢献することを目的とする。

『文化財保護法五十年史』二〇〇一年、ぎょうせい、一一四～一二〇頁。

国宝伊能忠敬関係資料のうち觀星鏡、伊能忠敬記念館蔵。

平諭一郎「同性の臨界－文化財と芸術の保存・修復」『芸術の保存・修復－未来への遺産』二〇一九年、東京藝術大学、五五（五六頁）。

# ロバート・ラウシェンバーグ《至点》の修復

小川 紗子

## —展示をとおして保存を考える

美術館において、所蔵作品を修復するということは、展示が可能な状態を目標とすることが多い。修復の目的は本来様々あるものだが、限られた予算の中では必然的に、展示する見通しが立っている作品の優先順位が高くなる傾向にある。このような状況の中で、作品を展示することと保存することは一見、相反することのようでもあるが、同時に、展示することがその作品を保存するために重要な役割を担うこともある。

本稿では、国立国際美術館で二〇一七年から二〇一八年にかけて行つたロバート・ラウシェンバーグ《至点》の修復について振り返りながら、本作品の保存において展示が果たした役割について考えたい。

ロバート・ラウシェンバーグ《至点》は一九六八年、ドイツ・カッセルで開催された「ドクメンタ4」に出品するために制作され、一九七八年に国立国際美術館のコレクションに加わった。プレキシグラスにシリクスクリーンプリントが施された高さ二八〇センチメートルの五組の自動ドアが、四九〇センチメートル四方のプラットフォームの上に等間隔に配され、床下と天井から蛍光灯に照らされている。スライド式の自動ドアは足元に敷設された足踏み式センサーマットによって開閉する仕組みになっていて、鑑賞者は光の中に浮かび上がる様々なイメージの重なりを目しながら自動ドアを通り抜けることができる作品である。

ロバート・ラウシェンバーグ《至点》1968年  
シリクスクリーン、プレキシグラス、金属、蛍光灯、他  
365.0×487.0×487.0cm 国立国際美術館蔵  
開館40周年記念展「トラベラー：まだ見ぬ地を踏むために」（国立国際美術館、2018年）  
©Estate of Robert Rauschenberg/VAGA at ARS, NY/JASPAR, Tokyo 2019 撮影：福永一夫

た、組み上がった状態での移動が困難なため、普段は部材ごとに解体された状態で美術館の収蔵庫に保管されている。展示の困難さから長らく展示する機会を得なかつたが、二〇一八年に国立国際美術館で開催した開館四〇周年記念展「トラベラー：まだ見ぬ地を踏むために」（二〇一八年一月二一日～五月六日）での出品が決まり、国立国際美術館では中之島に移転して初めての展示を行うことになった。

本作のような大型のインスタラクティヴ・アートの本格的な修復が国立国際美術館で行われるのは初めての取り組みである。自動ドアの動作を再現することが重要かつ困難だと予想されたが、作品の保存状態—自動ドアの動作具合や部品の劣化度合いなどについて、正確な情報が残っていないかった。出品が決まった時点では、床下と天井に設置する蛍光管およびその照明器具と、自動ドアを動かすコンプレッサーが現存していない、ということのみで、そのほかには、ドアを開閉する部品が劣化している可能性があるという見通しだけだった。

トラベラー展の開幕まで一年を切った二〇一七年三月、現状を把握するため、まずは仮組みを実施した。前回本作が展示されたのは二〇〇三年、貸し出し先でのことだったため（註一）、当時作品の修復と展示を担当した業者に聞き取り調査を行い、今回の修復・展示も担当していただくことになった。結果として、劣化は深刻な状態ではなく、軽微な処置で問題なく動作することが分かった。展示までの約九ヶ月の間に、蛍光灯の新調や部材のクリーニングなど、展示に向けた修復が着々と行われ、二〇一八年一月に本作品は無事に稼働する状態で展示室に設置された。展覧会開幕後は筆者を含む美術館スタッフによって日々の作品の状態確認やメンテナンスの手配・運用を調整する作業などが続けられた。今改めて一連の取り組みを振り返つてみると、いわゆる修復作業よりもむしろ、展示期間中の運用とメンテナンスこそがこの作品の保存のために重要な役割を果たしていたといえるだろう。

九二日間の展覧会会期中、安定的に稼働させていくためには定期的なメンテナンスが必要になることを見込んで、設置を担当した業者による月一回の定期メンテナンスを基

本とし、トラブルが発生した場合にはその都度対応を依頼する体制をとった。また美術館スタッフの間では、通行者の数に制限を設けることの必要性も事前に予測されていた。ただ、開幕前の時点では、当初想定していたよりも安定して作品が稼働していたため、まずは制限を設げずに運用することにした。

一般公開に先駆け一月二〇日に行われた内覧会では、来場者の多くが通り抜けを体験しており、作品の前に行列ができるほどだった。この日は非常に多くの通行者がいたものの、一日トラブルもなく終えることができた。そこで翌日の一般公開も人数制限を行わなかつたのだが、早々に一組のドアが動かなくなつてしまつたため、通行の中止を余儀なくされた。メンテナンスによって一旦復旧し、通行を再開したもの、その後も再びドアの開閉不良による休止、メンテナンスを繰り返し、安定して通行を再開することができたのは開幕から一〇日後だった。

この時点で生じた動作不良は、設営作業の中では発見できなかつた部品同士の接続の緩みが原因で、開閉動作による振動で緩みが進行したと考えられる。実際に展示を始めることで、次第に設営作業時には気付かなかつた弱い部分が見つかるようになつた。

この初期メンテナンスを経て、再開時から人數制限を行うことにした。三〇分毎に五人ずつ通行可能として、受付で時間を指定した整理券を希望者へ配布する仕組みを整えた。この運用によって、平日は六五人、夜間開館時は九五人が一日に通行できる計算となつた（註一）。

ひと月ほど経過するとメンテナンスが一段落し、鑑賞者が作品を通行する様子を觀察する余裕が生まれてくると、作品の中を通行する際、ドアとドアの間で立ち往生してしまつたり、ドアに身体を挟まれてしまつたりするという通行者が意外にも多いことに気付いた。またそれが原因で、ドアの開閉動作に影響が出ることも分かつた。

現在一般的に使用されている自動ドアと異なり、本作品の自動ドアは制作当時一般的だつた足踏み式センサーマットとコンプレッサーによる開閉方式であるため、センサーから足が離れると即座にドアが閉まつてしまう。展覧会に

携わっている美術館スタッフはこのような作品の構造を理解し、ドアの動きにタイミングを合わせて通行することができていた。しかし、展覧会を訪れる鑑賞者へは作品の構造を十分に伝えられないため、スマートに通行できないのではないかと考えた。

通行者の安全のため、また作品の安定稼動のためにも、まずはドア開閉の仕組みを通行者にご理解いただくことが必要だと感じ、SNS上で作品を解説したり、会場で看視スタッフから歩き方をご説明するようにしたところ、少しずつ状況が改善されていった。

三月以降は大きなトラブルも無く安定して稼動しており、定期メンテナンスはドアの開閉スピードの調整や潤滑剤の補充などが中心になつていて、会期の終わりごろになると長期の稼動によつて生じたゆがみや、稼動部の部品の劣化が目立つようになつた。これららの不具合は次回の展示前に修復すべき課題として、解体時に記録を取ることにした。このようにして九二日間の展示期間が過ぎ、収納のために再び本作は個々の部材に解体され、収蔵庫へと戻された。

展示期間中、筆者ら美術館スタッフは運用やメンテナンスをとおして本作品に向き合ひ続け、劣化の兆候やその要因を徹底的に洗い出すことができた。この間に直面した様々な課題は、作品を継続的に展示し、稼動させ、また体験する鑑賞者がいてこそ浮かび上がつてきたものばかりである。

美術作品を修復するに当たっては、その保存状態や劣化している箇所、潜在的な劣化要因について、事前につぶさに調査することが必要不可欠となる。《至点》は今回、トラベラー展の展示のために確かに修復されたが、しかし一方で、会期中の展示やメンテナンスを経てようやくひと通りの事前調査を終えたところである、とも言える。今回十数年ぶりに展示することによって、本作品を保存していくための新たな道筋が開かれたのだ。今回の記録、あるいは記憶を風化させないためにも、そう遠くない将来に再びこの作品が展示される機会を得ることを期待している。そしてその時には、さらにその先へ向かって、新たな道筋が開かれるに違いない。

（おがわ あやこ 当館特定研究員）

註一 [E.A.T. - 美術と技術の実験] 展 主催・会場：NTT インターコミュニケーションセンター [ICC] 会期：二〇一三年四月一日～六月二九日  
整理券制を開始してから展覧会終了までの八四日間で、延べ三七五人が通り抜けを体験した。なお、整理券制を開始する以前の人数は不明。

饒加恩  
(ジャオ・チアエン)  
(1976-)  
《レム睡眠》  
2011年  
3チャンネル・ヴィデオ・  
インストレーション  
(HD、カラー、サウンド)  
63分42秒  
© Chia-En Jao



饒加恩（ジャオ・チアエン）は、一九七六年台湾で生まれ、国立台北芸術大学で美術を学んだ後、パリ国立高等美術学校、ロンドン大学ゴールドスミス・カレッジに学ぶ。台湾国内での個展開催やグループ展への参加の他、台北ビエンナーレや上海ビエンナーレ、アジア・パシフィック・トリエンナーレ（オーストラリア）などの国際展にも出品し、世界的な活躍を続けている。

一九四九年から一九八七年まで戒厳令下にあった台湾では、例えば学校での台湾語や客家語による教育は禁止されていた。饒は、このような自身の出自につながる言語を話すことができないという環境の中で育った体験から、アイデンティティ、異なる言語、文化の相違に強い関心を抱き、テーマに映像作家としては、八〇年代から九〇年代にかけて登場し影響を与えた陳界仁（チェン・ジエレン）や袁廣鳴（ユエン・グアンミン）等に続く世代として位置づけられている。

第二次世界大戦後の台湾では、統治下以来の関係を持つ日本そしてアメリカという「東」に位置する国との関係性が、政治経済に大きな影響を及ぼしていた。やがて国際政治、経済状況の変化から「西進」ブームと呼ばれる中國本土への投資ブームが到来する。これに危機感を抱いた当時の台湾政府は、一九九四年「南向政策」を打ち出し、中国への過剰な投資を避け、東南アジア諸国への投資を呼びかけた。この政策選択により、投資とともに東南アジア諸国から台湾への移民労働者や結婚移民女性が増加。饒は本作のストーリメントにおいて、「地域産業の製造原価を下げ、台湾社会の不均等を是正することを目的」に台湾にやってきた短期の移民労働者は、「二〇一二年

る女性や椅子に深く腰掛けている男性、ベッドに横たわる女性たち。眠っているのかと思いきや目を開き、それぞれの「夢」について淡々と語りはじめる。夢と言つても将来の希望や欲望を語るのではなく、睡眠時に見た夢についてである。また夢を語るのはタイ、ベトナム、フィリピン、インドネシア等の東南アジア諸国出身で、台湾を労働の場に選んだ人たちである。

第一次世界大戦後の台湾では、統治下以来の関係を持つ日本そしてアメリカという「東」に位置する国との関係性が、政治経済に大きな影響を及ぼしていた。やがて国際政治、経済状況の変化から「西進」ブームと呼ばれる中国本土への投資ブームが到来する。これに危機感を抱いた当時の台湾政府は、一九九四年「南向政策」を打ち出し、中国への過剰な投資を避け、東南アジア諸国への投資を呼びかけた。この政策選択により、投資とともに東南アジア諸国から台湾への移民労働者や結婚移民女性が増加。饒は本作のストーリメントにおいて、「地域産業の製造原価を下げ、台湾社会の不均等を是正することを目的」に台湾にやってきた短期の移民労働者は、「二〇一二年

一〇月の時点での「四二二万人以上」と記している。

タイトルにある「REM睡眠」とは、眠りは浅く、身体は睡眠状態にあるものの、脳は覚醒している状態を示す。饒は四二万人のうちの「八人にカメラを向け、彼／彼女らに語らせドキュメンタリー的に映像を綴る。故郷に残してきただ子供や親ら家族に起こった話、台湾にいるはずの自分が故国で捕らえられた人たちはある。

展示室に吊られた少しづつサイズの異なる三面のスクリーン上に、順に映し出される人々。壁にもたれかかり座

（植松 由佳 当館主任研究員）