

日常のコレオ

CHOREOGRAPHIES OF THE EVERYDAY

コレオ

CHOREOGRAPHIES OF

THE EVERYDAY

DOCUMENT BOOK

開館30周年記念展

MOT's 30th Anniversary Exhibition

記録集

Document Book

この記録集について

本記録集は、東京都現代美術館開館30周年記念「日常のコレオ」展で多数実施されたアーティストによるワークショップやパフォーマンスの実践を記録するものです。

本展は、4名の担当学芸員が、30名／組のアーティストによる作品を通して、美術館という制度的空間に現れる公共性を、身体感覚や空間的関与を通して再検討する実践として開催されました。30名／組のアーティストのうち、展示空間にとどまらないパフォーマンスやワークショップを主軸とした7名／組が、本展の趣旨に基づいた調査や対話を重ね、新作、あるいは既存作品を再構成したものを発表しました。それらは、知識や経験を共有するワークショップや、鑑賞者自身が空間や状況の一部として参与するパフォーマンス、さらに街歩きを通じて都市空間を捉え直すツアーパフォーマンスなど様々なアプローチで実施されました。展示室の最後に「コレオのコリドー」と題した場を設け、これらの記録を展示し、そこでは会期中トークやワークショップを行いました。

この記録集が、これらの実践を複数の視点から捉え直すことを企図して、また、展覧会という場における身体表現領域のあり方を再考し、今後のさらなる充実に向けてどのような可能性と課題があるかを捉える試みとなれば幸いです。

※記録集はパフォーマンスやワークショップを主軸とした7名／組のアーティストをまとめていますが、それ以外のアーティストも様々なプログラムを実施しており、それらは緩やかに交差し、本展を構成する要素となっています。

ABOUT THIS DOCUMENT BOOK

This document book is a record of the many performances, workshops, and other activities held by artists during the Museum of Contemporary Art Tokyo's 30th anniversary exhibition *Choreographies of the Everyday*.

At this exhibition, four curators, through the work of thirty artists and collectives, reconsidered through bodily perception and spatial engagement the public sphere as it manifests in the institutional space of the museum. Of those thirty artists and collectives, seven held performances or workshops that went beyond the exhibition space, unveiling new work or restructurings of existing work through surveys and dialogue based on this theme. Many approaches were adopted, including workshops sharing knowledge and experiences, performances in which visitors themselves participated as part of the space or circumstances, and even a tour performance which took visitors through the streets to reframe the urban space. Records of these activities were displayed in the "Corridor of Choreographies," a space prepared at the end of the exhibition area which also hosted talks and workshops throughout the exhibition period.

This document book is meant as a reconsideration of these activities from multiple perspectives, and we hope that it will serve as an attempt to both reassess the nature of bodily domain in the exhibition space and probe the possibilities and challenges for further enrichment in the future.

Note: This document book records the work of the seven artists and collectives whose contributions centered around performances and workshops, but other artists and collectives also carried out a range of other activities that served as loosely intersecting elements in the exhibition's overall structure.

目次

2 この記録集について

4 トランスフィールドスタジオ
11 檜皮一彦
18 カレル・ファン・ラーレ
24 植村 真
30 大和 楓
38 うろつきミーティング
46 黒田菜月
52 コレオのコリドー

論考

53 出来事のあとに
——展示とパフォーマンスの時間、関与、記録
権 祥海
57 公共をどのように書き換えるのか？
原田美緒

61 パフォーマンス・ワークショップ・トーク一覧

[凡例]

・本記録集は、「日常のコレオ」展（東京都現代美術館、2025年8月23日-11月24日）に際し刊行されたものである。
・作家・作品解説の執筆者は文末にイニシャルで記した。
KS: 権 祥海
HM: 原田美緒

CONTENTS

ABOUT THIS DOCUMENT BOOK

Transfield Studio
Hiwa Kazuhiko
Karel van Laere
Uemura Makoto
Yamato Kaede
Loitering Meeting
Kuroda Natsuki
Corridor of Choreographies

ESSAYS

After the Event: Time, Engagement, and Documentation in Exhibition and Performance
Kwon Sanghae
How Should We Reconfigure the Public Sphere?
Harada Mio

LIST OF PERFORMANCES / WORKSHOPS / TALKS

[Notes]

・This publication accompanies the exhibition *Choreographies of the Everyday* at Museum of Contemporary Art Tokyo (MOT), August 23–November 24, 2025.
・Authors of texts on artists and artworks are indicated by initials at the end of each text:
KS: Kwon Sanghae
HM: Harada Mio

Transfield Studio



トランスフィールドスタジオ
2018年結成。東京都拠点。

山川陸と武田侑子によるユニット。「どうすれば集まった我々は共にいられるのか」という問いを軸に国内外でフィールドワークを行いながら、オーディオガイドやマップを用いたツアー型作品の上演、写真や映像、模型などを用いた展示を行う。ひとりの人間が捉えられる範囲をはるかに超えた都市の広い空間や長い時間を感じ取るために、どのような集団的な経験を提示することが可能かを探っている。

《堆積に際して》は、当館周辺の埋立地や運河、自然災害や戦災によって形作られた風景を巡るツアーパフォーマンスである。会期中は鑑賞者がマップを手に各自のタイミングで街を巡ったが、会期後半の「ツアーとおしゃべり」では、参加者とアーティストが同じルートを共に歩いた。

参加者はオーディオガイドを通じて、土地に刻まれた「火」「土」「水」の痕跡や歴史的出来事を発見し、また自ら歩くことで、都市空間に重なり合う時間や力をもたらした変化に触れていった。アーティストの同行により、各地点での観察や気づきをその場で共有しながら進められた。

終了後は美術館に戻り、歩きながら見聞きしたことを振り返った。そこでは、アーティストがリサーチの中で見つけた「火災動態地図」の実物も参照しながら意見が交わされ、体験の差異や重なりを確認することで、都市の広がりや長い時間の重層性を共に捉え直す機会となった。

このように、会期中の鑑賞はそれぞれの身体や時間で行われたのに対し、イベントでは共通のルートを歩き、経験や気づきを言葉として持ち寄る場が立ち上がった。本記録集には、その実践の一端として、オーディオガイドのスキプトの一部と「ツアーとおしゃべり」の様子を収録している。[KS]

ツアーパフォーマンス 堆積に際して

2025.8.23(土)-11.24(月・祝)

作・演出・製作:トランスフィールドスタジオ(山川 陸、武田侑子)
声の出演:humunus(小山薫子・キヨスヨネスク)
グラフィックデザイン:鈴木哲生
音響:梅原 徹
リサーチ協力:関場理生・福島愛未(めとてラボ)・和田夏実(めとてラボ)
製作協力:伊東鷹介(スタジオキヌコ)

トランスフィールドスタジオ 《堆積に際して》ツアーとおしゃべり

2025.11.15(土) 15:00-18:00

東京都現代美術館企画展示室(「日常のコレオ」展示室)
および美術館周辺

Transfield Studio
Formed in 2018. Based in Tokyo, Japan.

An artist unit comprised of Yamakawa Rick and Takeda Yuko. With the question of “How can we be together?” at the core, they conduct fieldwork in Japan and overseas, presenting tour-based works that utilize audio guides and maps, and exhibitions incorporating photography, video and models. In order to perceive the vast space and long spans of time of the city, which greatly exceed that which can be grasped by one person, their practice explores how collective experiences can be articulated.

During Deposition is a tour performance that traces landscapes shaped by reclaimed land, canals, natural disasters, and wartime destruction in the areas surrounding the museum. Throughout the exhibition period, visitors explored the city in their own time using a map. During the Tour & Talk sessions in the second half of the exhibition, participants walked the same route together with the artists.

Through an audio guide, participants encountered traces of “fire,” “earth,” and “water,” as well as historical events inscribed in the land. By walking through the city themselves, they experienced the changes brought about by overlapping timescales and forces within the urban landscape. Together with the artists, observations and discoveries at each site were shared and discussed on the spot during the walk.

After the walk, participants returned to the museum to reflect on what they had seen and heard. Drawing on an original “Fire Dynamics Map” that was found during the artists’ research, they exchanged ideas and compared differences and overlaps in their experiences. This created an opportunity to collectively reconsider the scale of the city and the layered accumulation of time embedded within it.

In this way, while the experience of viewing during the exhibition period took place individually — each person moving according to their own body and sense of time — the event created a shared situation where participants walked the same route together and brought their experiences and observations into words. This publication includes, as part of that practice, excerpts from the script of the audio guide and a documentation of the Tour & Talk session. [KS]

Tour Performance *During Deposition* August 23 – November 24, 2025

Concept, Writing, Direction, Production:
Transfield Studio (Yamakawa Rick, Takeda Yuko)
Voice Actors: humunus (Oyama Kaoruko, Kiyosuyonesuku)
Graphic Design: Suzuki Tezzo
Sound Design: Umehara Tetsu
Research Cooperation: Sekiba Rio, Fukushima Megumi (metote-lab),
Wada Natsumi (metote-lab)
Production Cooperation: Ito Yosuke (Studio Kinuko)

Transfield Studio *During Deposition* Tour & Talk November 15, 2025, 15:00-18:00

Museum of Contemporary Art Tokyo,
Exhibition Gallery and its surrounding area

《堆積に際して》 スクリプトの抜粋

○1章 東京都現代美術館企画展示室
(「日常のコレオ」展示室)
7'32"

ここはすべての途中です。

広大な関東平野を形作った、川が運んだ土砂の堆積は、ここ東京都現代美術館のあるあたりまでは届きませんでした。一帯は遠浅の海でした。この展示室くらいの深さはきつと、海底の泥だまりだったのでしょ。何万年もかけた堆積を引き継ぐように、江戸時代から私たちが埋め立てて、今は平らになっています。

ここは、北西から土がやってくる場所。北から南へ土が溜まっていくのは、川がやっても、人がやっても同じことです。

[...]

焼け跡では平らさが明らかになる。

[...]

作るのも、壊すのも、直すのも、私たちが気づかないうちに通り過ぎていった出来事のようにでした。

でも、なにも終わっていないし、すでに始まっています。

Excerpt from the script of *During Deposition*

○Chapter 1 Museum of Contemporary Art Tokyo,
Exhibition Gallery (*Choreographies of the Everyday*)
7'32"

This is where everything is in progress.

The deposition of soil and sand carried by rivers that formed the vast Kanto Plain did not reach the area where Museum of Contemporary Art Tokyo is located. This area used to be shallow sea. The depth of this exhibition room must have been a muddy pool at the bottom of the sea. As if continuing the deposition that took tens of thousands of years, we have reclaimed land since the Edo period, and now it is flat.

This is where soil comes from the northwest. Whether it is caused by rivers or humans, soil accumulates from north to south.

[...]

The flatness is revealed by the burnt area.

[...]

Creating, destroying, and fixing things seemed like a passing event that we didn't even notice.

But nothing has ended, and it has already begun.



1章 Chapter 1



2章A Chapter 2A

○2章A 白笹稲荷神社
1'27"

ざらざらとした石の鳥居に、「白笹稲荷神社」と書かれた額がかかっている。

左奥には、赤い鳥居が10本並ぶ。

このあたりから、1923年の炎のひとつが発火する。

その炎と、私たちはすれ違いました。

神社の近くであがった炎が、5時間後には美術館のあたりを燃やしていました。

炎を目にした私たちのそんな言葉が聞き取られ、地図に書き込まれ、赤い矢印になりました。

矢印によると、火元のここからどこへ向かって進んでも、炎のどれかが進んだ向きに私たちは重なります。

○Chapter 2A Shirasasa Inari Shrine
1'27"

A signboard saying 'Shirasasa Inari Shrine' hangs on a rough stone Torii gate.

In the back left, there are ten red Torii gates lined up.

From around here, one of the flames in 1923 ignites.

We passed by that flame.

The flames that started near the shrine had engulfed the museum area five hours later.

Our words, spoken upon seeing the flames, were heard, written on the map, and turned into red arrows.

According to the arrows, no matter which direction we move from the origin of the fire, we will overlap with the direction in which the flames went.



2章B Chapter 2B

○2章B 小名木川／大横川交差点
3'59"

川が十字に交差している。
南北に走るのは、桜並木の**大横川**。東西に走るのは、松が並んだ**小名木川**。
江戸時代の始めに掘削された小名木川は、当時の海岸線にほど近い。川より南の浅瀬を延ばしていくように、埋め立てもじきに始まった。
ここから南の地面は、すべて人が埋め立てた。
川を挟んで、地球の仕業と人の仕事が向かい合う。

[...]

小名木川や大横川の掘削は、川上と川下で狼煙をあげて、反対の狼煙へ向かうようまっすぐ掘ったそうです。建物もなにもない野原だった頃、煙がよく見えました。
その頃私たちは、下からでもよく見ることができました。

「焰や燃えカスが数百メートルにも舞い上がり、煙が黒雲となって6千メートルにまで立ち上っている。飛行機が投弾区域に入ると、一帯は真昼間のように明るかった。…私たちは、なめずる火の先端あたりに、荷を一時(いっとき)に投下して湧き起こる煙の雲のなかに突っこんでいった。」⁽¹⁾

(1) チェスター・マーシャル 著、高木晃治 訳『B-29日本爆撃30回の実録：第2次世界大戦で東京大空襲に携わった米軍パイロットの実戦日記』ネコ・パブリッシング、2001

○Chapter 2B The intersection of Onagi-gawa River and Ohyoko-gawa River
3'59"

*The rivers intersect at a cross.
Running north to south is Ohyoko-gawa River, lined with cherry trees. Running east to west is Onagi-gawa River, lined with pine trees.
Onagi-gawa River, which was excavated at the beginning of the Edo period, is located close to the coastline at that time. Just as if extending the shallow waters south of the river, land reclamation began immediately.
All the land south of here has been reclaimed by humans.
Across the river, the work of the earth and human face each other.*

[...]

The excavation of the Onagi-gawa River and Ohyoko-gawa River was carried out by raising smoke signals upstream and downstream, and digging straight towards the opposite smoke signals. When there were no buildings or anything else on the plain, the smoke was clearly visible.
At that time, we could clearly see from below.

“Flames and burning debris rose hundreds of metres into the air, and black smoke rose 6,000 metres into the sky. When the plane entered the bombing zone, the entire area was as bright as daylight. [...] We dropped our cargo at the top of the licking flames and plunged into the cloud of smoke that rose up.”

○2章C 平野四丁目公園
1'44"

平野四丁目公園は、かつての運河を埋め立ててできている。

復興は、かねてからの問題を解決する絶好の機会でした。震災の瓦礫は、この埋立地の地面を分厚くするのに使われました。地盤沈下した分を取り戻す瓦礫を私たちは得たのです。
空襲で焼けた東京の瓦礫の山は、川を埋め立て、地面に変えて売ることで、瓦礫の処分費そのものを捻出しました。これは復旧だったのかもしれませんが。
する前よりも良かったか、するまで私たちには分からないのだけれども、するしかないのなら…。

○Chapter 2C Hirano 4-chome Park
1'44"

Hirano 4-chome Park was built by reclaiming land from a former canal.

Reconstruction was a golden opportunity to resolve long-standing issues. The debris from the earthquake was used to thicken the grounds of this reclamation site. We got the debris that recovers the amount of ground subsidence. The piles of debris left behind by the Tokyo air raids were used to fill in rivers and create land that could be sold, thereby generating the funds needed to dispose of the debris. Perhaps this was a restoration.
Even if we don't know whether it will be better than before we do it, if we have no choice but to do it, then...



2章C Chapter 2C

○2章D 木場親水公園～彫刻「川並」
3'53"

川並鳶が、長い棒でまわす丸太は、細いものから太い物、短いものから長いもの。松、杉、ヒノキ、ツガ…。棒の先端の鉤爪で印が彫られています。
炎が街を覆ったとき、水に浸かった丸太を思い出し、川へ飛び込んだ人もいたでしょう。炎の勢いは、細い川幅を越えていきました。

[...]

その頃、ここから先は海で行き止まりでしたが、今は地面と運河が続いています。

*頭上の高速道路は、かつての海へ延びていく。
ずっと南で、ゴミと瓦礫が集められ、海は埋め立てられている。
地面が現れ続ける。*

○Chapter 2D
Kiba Shinsui Park – Outdoor Sculpture *Kawanami*
3'53"

The logs that Kawanami-Tobi spins with a long pole vary in thickness and length, from thin to thick and short to long. Cedar, cypress, hemlock... The mark is carved with the hook at the tip of the stick.
When flames engulfed the town, some may have recalled the waterlogged logs and plunged into the river. The flames' momentum carried them across the narrow river.

[...]

At that time, the road ended at the sea, but now there is ground and a canal.

*The highway above extends toward the former sea.
Far to the south, rubbish and debris are being collected,
and the sea is being reclaimed. The ground continues to appear.*



2章D Chapter 2D

○2章 E 三峯神社
1'02"

白い霧で、木々の向こうはよく見えない。
遠く南東に広がる平野の南で、また火の手があがっているらしい。



2章 E Chapter 2E

○Chapter 2E Mitsumine Shrine
1'02"

*The white fog obscures the view beyond the trees.
It seems that fires are breaking out again in the south of the
plains stretching far to the southeast.*

○3章 バス停(～都営バス「業10」系統)
36'40"

焼野原のバラックを押し退けて、震災復興道路が現れる。
区画整理。土地をまっさらなものとして線を引くと、都市計画
は実現する。

「彼らはひとことの挨拶なしに、バラック民を追っ払うことができ
るのだ。命がけてたてられた尊いバラックは、否応なしに早速こわ
される運命になってしまった。」⁽²⁾
目の前の道、都道319号線・三つ目通りも、こんなふうに見えました。

どれもこれも、私たちのしたことのうりに起きていました。
いずれまた海底が隆起して、私たちが土を埋めずに、あたりが平
らな地面になるのだとしても、今、すぐ、そこへ行くため、居るため
に、川は掘られ、土は運ばれます。
炎はいずれ止まりますが、私たちは進んでいこう。
まだ、なにも終わっていないし、すでに始まっているし、ここも、今
は、すべての途中です。

(2)東京朝日新聞投書欄、1924年4月5日



3章 Chapter 3

○Chapter 3 Bus stops (～Toei Bus Route “N10”)
36'40"

*Pushing aside the barracks on the burnt-out land, the
earthquake reconstruction road appears.
Land readjustment. Urban planning can be realised by
drawing lines on land that is considered to blank space.*

“They can chase away barracks men without saying a word.
The precious barracks, built at the risk of our lives, were
immediately destroyed, whether we accepted it or not.”
The road in front of us, Prefectural Road 319 and Mitsumede-
dori, also appeared like this.

All of these things happened over and above what we had
done.
Even if the seabed rises again and the area becomes flat
ground without us having to fill it with soil, rivers are being
dug and soil is being carried away so that we can go there
and stay there right now.
The flames will eventually stop, but we will continue to move
forward.
But nothing has ended, and it has already begun. Right now,
this is where everything is still in progress.

Hiwa Kazuhiko



檜皮一彦

大阪府生まれ。大阪府拠点。

檜皮一彦は自身も移動に使用する車いすを用いた彫刻、映像作品、インスタレーション、パフォーマンスなどを通して、人々の中にある固定観念や権力勾配を露呈させる。近年の実践として道路や文化施設といったパブリックな空間や制度への介入を行い、その構造自体や潜在的に組み込まれている不均衡を問い直す「walkingpractice」プロジェクトがある。

本展では、美術館という制度的空間を舞台に、アーティスト自身と一般参加者がともに車いすを用い、美術館における動線や振る舞いを実践的に検証した。本プログラムは四つの要素から構成された。まず、檜皮によるレクチャーを通して、この実践に至る背景や問題意識が共有された。次に「ロールプレイング」として、美術館のエントランスホール、トイレ、カフェ、チケットカウンターなどの無料エリアにおいて、真っ白に塗られた35台の車いすを用い、参加者が乗る／押すといった行為を通じて移動や振る舞いを体験的に再考した。さらに「日常のコレオ」の展示室へと場を移し、「パフォーマンス」と題して作品鑑賞における身体の在り方や展示動線を検証した後、参加者同士での振り返りとディスカッションが行われた。こうした過程を通じて、人々が無意識のうちに内面化してきた公共空間の規範が浮かび上がった。

また本展では、展覧会づくりにおけるアクセシビリティを考えるため、檜皮にアクセシビリティ・コンサルティングを依頼し、通路幅やキャプションの位置、作品体験の方法などを見直した。会期末のトークでは、その成果とともに、なお残された課題については、美術館と鑑賞者という従来の視座のみならず、参加アーティストの観点を含めて検討を行った。なお残された課題について、美術館と鑑賞者という従来の視点からだけでなく、参加するアーティストの視点からも検討が行われた。檜皮のこれらの実践は、車いすを空間や他者との関係を再編成する身体的メディアとして提示し、美術館における公共性のあり方を根本から問い直している。[HM]

Hiwa Kazuhiko

Born in Osaka, Japan. Based in Osaka, Japan.

Hiwa Kazuhiko uses the wheelchair, his main mode of mobility, as a central element in his sculptures, videos, installations, and performances, revealing the assumptions and power dynamics that shape our social environments. In recent years, he has undertaken the ongoing project “walkingpractice,” which intervenes in public spaces and institutional infrastructures such as roads and cultural facilities, critically reassessing their structural designs and the inequalities embedded within them.

In this exhibition, the museum as an institutional space served as the stage for a series of practical experiments in which the artist and participants used wheelchairs together to examine flow line and modes of behavior within the museum. The program consisted of four components. First, through a lecture by Hiwa, the background and critical concerns that led to this practice were shared with participants. This was followed by a “role-playing” exercise conducted in the museum’s free-admission areas. By riding in or pushing the wheelchairs, participants experientially reconsidered movement and behavior of visitors. The program then moved into the galleries where a program titled “performance” examined bodily presence and exhibition flow line during the act of viewing artworks. Finally, participants engaged in a session of reflection and discussion. Through this sequence of activities, the norms of public space that people have unconsciously internalized were brought to the surface.

In addition, in order to reconsider accessibility in the process of exhibition making, the museum invited Hiwa to serve as an accessibility consultant. Together, aspects such as the width of passageways, the placement of captions, and methods of viewing the artworks were reviewed. In a talk held toward the end of the exhibition, both the outcomes of these efforts and the issues that still remain were discussed—not only from the conventional perspectives of the museum and its visitors, but also from the standpoint of the participating artists. Through these practices, Hiwa presents the wheelchair as a bodily medium that reorganizes relationships between space and others, fundamentally questioning the publicness within the museum. [HM]

パフォーマンス

「walkingpractice™: MOTにおける車いすのコレオグラフィーを実験する。」
2025.8.30(土)、31(日) 各日13:00-17:00
東京都現代美術館無料スペース、企画展示室 B2F(「日常のコレオ」展示室)

アーティスト・トーク

「みる人・つくる人から考える、美術館のアクセシビリティ」
2025.11.23(日・祝) 15:00-16:30
東京都現代美術館企画展示室 B2F(「日常のコレオ」展示室)
コレオのコリドー

Performance

walkingpractice™: *Experimenting with the Choreography of Wheelchairs at MOT*
August 30 and 31, 2025, 13:00-17:00 each day
Museum of Contemporary Art Tokyo, Public spaces, and Exhibition Gallery (*Choreographies of the Everyday*)

Artist Talk

Museum Accessibility from the Perspectives of Audiences, Artists, and Museum Staff
November 23, 2025, 15:00-16:30
Museum of Contemporary Art Tokyo, Corridor of Choreographies, Exhibition Gallery (*Choreographies of the Everyday*)

檜皮一彦パフォーマンス

《walkingpractice™: MOTにおける車いすのコレオグラフィーを実験する。》

Performance by Hiwa Kazuhiko

walkingpractice™: *Experimenting with the Choreography of Wheelchairs at MOT*

レクチャー

日本国憲法第25条が掲げる「すべて国民は健康で文化的な最低限度の生活を営む権利を有する」という理念、ならびに「障害者の人権及び基本的自由の享有を確保し、障害者の固有の尊厳の尊重を促進すること」を目的とする障害者権利条約、さらに、2024年4月に施行された改正障害者差別解消法を参照しながら、すべての人々が平等に美術館という文化施設を安全に利用できなければならないという前提を共有した。そのうえで、都市やインフラが歴史的に「健康な大人」を標準モデルとして設計されてきたかを確認し、その結果として生じてきた排除や偏りについて議論した。こうした議論を踏まえ、安全に社会実験を行える美術館という特殊な空間の中でパフォーマンスがどのような可能性を持ちうるのかを参加者ととも考えた。

ロールプレイング@無料エリア

美術館の無料エリアで、真っ白に塗られた35台の車いすを用い、参加者が乗る／押すといった行為を通して移動や振る舞いを検証した。実践の前に、美術館に到着してから展示室に入るまでの行動——例えばチケット購入、ロッカーの使用、トイレや自販機の探索、カフェで過ごす、建築を眺める、ポスターを見るなどといった一連の行為など——を参加者に羅列してもらった。「健康な大人」にとっては日常的で無意識に選択されてきた行為を車いすで辿ることで、空間に組み込まれた前提や振る舞いの規範が立ち現れた。



Lecture

Referring to Article 25 of the Constitution of Japan, which guarantees the right to a minimum standard of living, as well as to the Convention on the Rights of Persons with Disabilities and the revised Act for Eliminating Discrimination against Persons with Disabilities, which came into effect in April 2024, the lecture began by establishing a shared premise: that everyone must be able to use cultural institutions such as museums safely and on an equal basis. Building on this premise, the discussion examined how cities and infrastructure have historically been designed around the “healthy adult” as the standard model, and considered the forms of exclusion and bias that have resulted from this assumption. Based on these discussions, participants were invited to reflect on the possibilities that performance might hold within the museum, understood as a particular kind of space in which social experiments can be conducted in relative safety.

Role-Playing @ Free Admission Area

In the museum’s free admission area, thirty-five wheelchairs painted entirely white were used as part of a role-playing exercise. Through actions such as riding in or pushing the wheelchairs, participants examined different modes of movement and behavior. Prior to the exercise, participants were asked to list the series of actions typically performed after arriving at the museum and before entering the exhibition galleries. By retracing these actions in wheelchairs—activities that are ordinarily routine and often unconsciously chosen by “healthy adults”—participants began to recognize the assumptions and behavioral norms embedded within the space.



パフォーマンス@展覧会場

展示室では「パフォーマンス」と題し、参加者が車いすを使って鑑賞時の身体のあり方や展示動線を再考した。ここでの参加者は、単なる鑑賞者ではなく、他の参加者や偶然居合わせた来館者、そして美術館という制度そのものとの相互作用のなかで、新たな「現象」を生み出す存在——すなわちパフォーマーとして振る舞った。本プログラムは、参加者の身体の動きや集団での移動それ自体が、美術館という制度的空間への問いとして立ち上がる「パフォーマンス」となることを意図していた。このパフォーマンスは、あらかじめ振り付けられた動きを再現するものではなく、参加者一人ひとりの主体的な気づきや観察を起点としながら、具体的な改善点を見つけ出して提案すると同時に、そこに新たな出来事を生み出す実践であった。



振り返り

パフォーマンス後の振り返りでは、美術館の無料エリアおよび展示室におけるアクセシビリティ上の問題点が、参加者と作家によって共有された。展示動線や設備の不足、視線が生む心理的負担、鑑賞環境やサインのわかりにくさなど、従来見過ごされがちだった不均衡が明らかになった。同時に、これらの不均衡を可視化することで、参加者、そして美術館という主体がこれからの鑑賞体験について考える足がかりとすることができた。

Reflection

During the reflection session following the performance, participants and the artist shared observations about accessibility issues in both the museum's free-access areas and the exhibition galleries. Various imbalances that had often gone unnoticed were brought to light, including problems related to exhibition circulation and insufficient facilities, the psychological burden produced by the gaze of others, and the difficulty of navigating the viewing environment and signage. At the same time, by making these imbalances visible, the session provided a starting point for participants and for the museum as an institution to reconsider what future viewing experiences might look like.

Performance @ Exhibition Galleries

In the exhibition galleries, a program titled "Performance" invited participants to reconsider bodily presence and exhibition circulation through the use of wheelchairs while viewing the works. In this context, participants did not remain merely spectators; rather, through their interactions with other participants, with visitors who happened to be present, and with the institutional framework of the museum itself, they generated new phenomena. In other words, they acted as performers. The program was conceived so that the participants' bodily movements and their collective navigation of the space would themselves emerge as a form of performance that questions the museum as an institutional space. This performance did not involve reproducing predetermined choreography. Instead, it began from each participant's own observations and realizations, leading them to identify and propose concrete improvements while simultaneously generating new events within the space.



檜皮一彦インタビュー

アクセシビリティと美しさについて

実施日：2026年1月28日

聞き手：原田美緒

——今回のインタビューでは、檜皮さんのお仕事の数々を振り返りたいと思っております。そして今後檜皮さんがどのような活動をしていくのか、そして、美術館としてはどのように檜皮さんとの今回の関わりを糧にするのかというのを考えていきたいです。

コレオ展に関わらせて頂いた2025年は、傍から見る印象と実際の状況が大きく乖離していた年だと思います。ただ、年明けから心身ともに不調が続く中で、頂いた仕事は手を抜かずこなしていこう、乗り切るためにはプロフェッショナルに徹しよう、職業としてのアーティストという意識が人生の中で最も高まった一年でもありました。

芸術祭、万博、アートフェア、そしてコレオ展のような美術館の企画展と走り続けた結果、年の終わりごろにストンと腑に落ちる瞬間がありまして、それ以前とは変わってしまった物事の見方や感覚を楽しみながら、自分にとって何が心地よく、何が心地よくないのかを、今一度、意識的に見つめ直すようになっています。

もしかしたら、何かしらが折れてしまったのかもしれませんが、決してネガティブなものではなく、人生にとって必要なプロセスだったのだと後々に振り返るはずで。

——「心地よくない」「心地いい」と感じたものは、たとえばどんなことだったのでしょうか。

心地よくなかったものについては、一言で言えば、理不尽です。以前であれば自分一人で受け止めたり我慢していたものが、プロジェクトが大きくなり関わってくださる人数が増える中で、その方々にも否応なく波及してしまう。何のために、誰のために、今この一手を行使するのか、現場の裏側にある現実的な利害関係が見え隠れする中で、自身の立ち振る舞いについて考えざるを得なくなりました。

アートの持つ理想主義的な側面に惹かれこの世界に飛び込んで、アートを通して少しでも社会に還元できることを探しながらやってきましたが、私の力不足もあり壁にぶつかり続けているところ。

その中でコンテンツポリシーの名をもつ美術館という場所で、今日的かつ、まだ確固たる解のないアクセシビリティについて語ることが面白

そうだという気持ちがあり、パフォーマンスの形をとった一連のプログラムを美術館職員の方々とともに計画しました。

一方で、心地いいと感じたのは、やはりクリエイションに集中している時間。そして、個人ではなくチームとして目的や目標を共有しながら挑戦することにより得られる充実感や達成感です。勿論、仕事ですからハードな場面もあり、常に真剣勝負ではありますけれども。それでも関わってくださる方々が楽しんでいただけるように最大限務めることが、自分にとっての喜びになりますし、良い仕事にも繋がります。だからこそ、過剰な自己犠牲や不健全な構造が多々見られるアートの現場に対する憤りが強くなりました。

少し先ほどの話に戻りますが、年始からの不調のため、それまで一人で背負っていた役割を他の方に委ねざるを得ない状況になりました。そうやって形を変えながらプロジェクトを続ける中で図らずもチームらしきものが立ち上がり、もしかしたら今までより遠くに行けるかもしれない、そう思えるようになったのも、昨年起こった大きな変化です。

——「理想」という言葉が出てきていましたが、実際に理想と現実のズレを感じた具体的なエピソードはありますか？

理想と現実のズレというよりも、理想や目標をどこに設定するのかという話になるのかもしれませんが……とある現場で、車いすではアクセスできない段差などに対して、スロープを設計・制作したのちに設置するというアートプロジェクトを市民の方々と共に行うことになりました。その地域で実際に生活されている方々と問題意識を共有しながら解決策を探っていく過程を通して、身近な改善点に目を向け、それが少しでも自分事になる可能性に、ある種の美しさを見出そうとしていました。ところがプロセスを重視しすぎたために、必要な箇所へのスロープ設置が一部実現できずに終わり、プロジェクトを企画したアーティストである私と、車いすユーザーとして日々を暮らし、その必要性を肌で感じている生活者としての私を極めて深く分断させるものになりました。二律背反性、すなわち、アートプロジェクトとしての「美的な価値」と、もう一方の根幹的な目的である「実用性」が、現実の制約の中で相反してしまったのです。つらい出来事でしたが、課題が明確になったという意味では、またこれも必要な経験だったのだと思います。

これは個人的な意見にはなりますが、アートプロジェクトはプロセス自体への価値の偏重がみられ、具体的な結果の検証が疎かになっていると感じています。ビジネスの用語で「PDCAサイクル」というのがありまして、それで申しますと「P=Plan(計画する)」と「D=Do(実行する)」

の往復に留まっていることが多く、そのあとの「C=Check(検証する)」、「A=Action(改善する)」部分への意識はそれほど強くないように思えます。精査して現れたズレに対してどのようにチャレンジするのかといった部分こそが、プロジェクトの発展と推進力になると思うのです。ただし、その曖昧さがアートの良い部分だと捉えることもできますから、考えれば考えるほどに難しくなっていく。

——なんだか身につまされる思いです……自分はちゃんと振り返られているのかと反省しました。先述のスロープのエピソードでは「美しさ」という言葉が印象的でしたが、それは突き詰めて考えると判断の基準に関わる話のように感じました。

先ほどまでは関係性やコミュニケーションといった領域における美しさについてでした。この先は視覚的な美しさの話になってゆきますが、たとえば、展覧会などの会場において電源コードのカバーを床と同じ色にする施工がありますよね。配線は作品の構成要素ではなく電源との位置関係から生じるものですから、カモフラージュする方が「美しい」と感じる人も多いでしょう。しかし、場合によってはつまづきや事故のリスクを高める可能性もある。あえてそれを目立たせることは、見た目としては「美しくない」かもしれない。けれども、誰かの安全を守るためのものだと考えると、そこに「美しさ」を見出すこともできる。美しさとは何かという話になってきます。

——アクセシビリティは基準や数値で測ることができる一方で、美しさは程度の問題で、はっきりと言語化されていないように思います。「これが美しい」というのは多くの場合、慣例として共有されているだけで、美術館という制度的空間が暗黙のうちに美のコードを定め、それに合うかどうかで判断している面がありますよね。

アートの歴史はビジュアルアートが牽引してきたこともあり、「視覚的な美しさ」が暗黙の前提として共有されていることが多いです。ただし、美しさなるものは常に政治的なものであり、社会におけるパワーバランスなどにより、定義付けられてきたというのが私の認識です。それらが「誰の」主観なのかということは重要です。美しさの基準というのは社会の写し鏡であり、そこに現れるものとして「日常のコレオ＝日々の振る舞い」があるのではないのでしょうか。

アクセシビリティについても、社会への実装段階においてはある程度の基準や数値化が必要になりますが、本質的には標準を設けられないと考えています。対象ごとに変わるものですし、たとえそれが同一個体であっても、ケガやその日の体調によって昨日まで可能だったものが難

しい状況になってしまう。常に変数として捉える必要があります。しかし、その目安がどのよう設定されているのかという部分は注目したい点であり、先述の「美しさ」とも問題を同じくしているように思えます。

昨年行われた大規模なイベントの会場にて、コンペティションを勝ち抜いた建築家が設計したトイレがいくつも設置されていました。プランニングから決定、実装までのプロセスを通じて、多数の専門的な知識を有する人の手を渡ったものと思われます。しかし、こだわり抜かれたお洒落なたたずまいやサイン類が、多様な方々が足を運ぶ催しにおいて十分に機能しておらず、会期が進むにつれ、ほぼ全ての扉に視認性という機能に振りきった案内表示の紙がラミネートされて貼られていました。これは現場におけるお客さんの動きというアクチュアリティが、専門性の高い領域で交わされている「美しさ」なるものを転倒させた例として興味深いものでした。一方では、使いやすさや伝わるのがサイン類にとって最大の存在理由であり、それを為すことのみが美しさなのかと、トイレに貼られたハンドメイドのラミネート案内表示を見ながら考えてしまいました。

この衝突への対処として、「アクセシブルであることもまた美しい」という感覚が広く共有されることを願わずにはられません。それは「配慮」とは違う新しい美意識として。私が各地の現場で経験してきた葛藤のある一部分を抽象化するならば、この「美しさをめぐる選択」の問題だったとも言えます。

—— 檜皮さんはアーティストとアクセシビリティ・コンサルタントの両輪を担っているということはその意味で非常に重要ですね。

私は身体に障害を持つひとりの人間として、日々の生活の中でアクセシビリティについて向き合い続けていますが、その分野の専門職ではありません。また同時にコンテンポラリーアートのプレイヤーとして、アートの価値観や美学を十分に内面化してしまった人間でもあります。そういった立場からの意見を機会あるごとに申し上げている次第でして、正解や最適解とも考えていません。

しかし、だからこそ作品の意図や展示のコードを理解したうえで、「安全性を担保しつつ、より開くためにどうすればよいのか」について話し合える立場だと考えています。チェックリストを満たすことではなく、美しさの定義そのものを更新させること。それこそが、私にできる役割なのかもしれません。

アクセシビリティが後付けの配慮や例外処理ではなく、「美しさの一部」として語られるようになるため、これからも多様なアウトプットを用いながら、模索を続けていくつもりです。私の実践がすぐに社会を変えることは難しいの

もしれません。けれども、その積み重ねがアクセシビリティを巡る歴史の細やかながらの伴走となり、いつの日か礎となることが願いです。その意味において、歴史を担う美術館という場所は重要な発信地であり、共に未来を考えゆる存在だと信じています。

Interview with Hiwa Kazuhiko On Accessibility and Beauty

Interview conducted on
January 28, 2026
Interviewer: Harada Mio

——In this interview, I'd like to look back on the great variety of work you've done. I'd also like to consider the activities you have planned for the future how we can learn as a museum from your participation on this occasion.

I see the year 2025, during which I was involved in *Choreographies of the Everyday*, as a year in which my actual situation was quite far from the impression I gave externally. However, although I was in poor mental and physical condition for an extended period from the start of the year, 2025 was also the year in which my consciousness as an artist—my determination to complete the work entrusted to me in full, to professionally overcome difficulties—soared to its highest level yet.

Art festivals, the Expo, art fairs, and the *Choreographies of the Everyday* exhibition: As a result of this constant effort, toward the end of the year I had a moment of sudden understanding. Now, while enjoying ways of seeing and experiencing that differ from before, I am consciously reexamining what is comfortable for me and what is not.

Perhaps something broke, but if so, it was not in a negative way, and I will surely look back on this as a necessary process in my life.

——Can you give examples of the sorts of things you felt “uncomfortable” and “comfortable”?

What was uncomfortable for me was, in a word, unreasonableness. As projects grow larger and the number of people

involved increases, things that I would have accepted and endured by myself in the past also unavoidably affect those other participants. With the realistic stakes backstage just barely visible, I had no choice but to think about my position and actions and ask myself why and for whom I was making each move.

I dove into this world drawn to the idealistic side of art, and I have sought a way to give back to society through art, if only a little, but I continue to run into walls, partly due to my own limitations.

In that context, it sounded interesting to me to speak in a museum with “contemporary” in its name about accessibility today, which still lacks firm answers. And so, alongside the museum staff, I planned a program of events in the form of performance.

On the other hand, I found comfort in moments focused on creation. Also, the feeling of fulfillment and satisfaction gained from embracing challenges while sharing goals and objectives as a team rather than an individual. Of course, even work is hard in some ways, and I always take things seriously. Even so, maximizing my efforts to ensure that those involved have fun brings me joy, and also leads to better work. That is exactly why I feel such fury at the art scene, in which excessive self-sacrifice and unhealthy structures are all too common.

To return to a slightly earlier topic, because of my condition early in the year, I ended up with no choice but to hand over to someone else a role I had until then performed by myself. The unplanned emergence of something like a team amid the work of continuing a project in altered form, and coming to think that I might now be able to go further than I had before—these were major changes that occurred last year.

——You mentioned “idealism.” Was there a particular incident in which you felt a mismatch between ideal and reality?

This might be a story about deciding on ideals and objectives, rather than a mismatch between ideal and reality, but . . . At a certain venue, it was decided that I would perform a project with citizens to design, create, and install ramps in response to differences in level preventing wheelchair access. Through the process of searching for a solution while sharing awareness of the issues with people who actually lived in that

region, I sought a kind of beauty in the possibility of recognizing and claiming responsibility for opportunities for improvement in one's immediate surroundings. But because I overemphasized the process, the project ended without installing ramps in all the necessary places, and caused a deep rift within me: on one side was myself as the artist who planned the project on one side, and on the other myself as someone who uses a wheelchair in daily life and feels that necessity keenly. This antinomy between “aesthetic value” as an art project and, on the other hand, the fundamental objective of “usability” was a conflict that arose within the restrictions of reality. It was a painful event, but in the sense that it clarified the challenges, I feel this too was a necessary experience.

This is a personal opinion, but it seems to me that the process itself tends to be overvalued in art projects, while verification of the concrete results is neglected. The business world has a concept called the “PDCA cycle,” and in that context, many art projects shuttle back and forth between “P=Plan” and “D=Do,” without all that much thought given to the “C=Check” and “A=Action” steps. It seems to me that is precisely in the question of how to rise to the challenge of mismatches uncovered during close examination that a project's development and motive force lies. However, that ambiguity can also be seen as one of art's positive qualities, so the more one contemplates it, the more difficult it becomes.

——That's quite a moving story. It makes me reconsider whether I've been looking back properly as well.

When you spoke about the ramp project, your use of the word “beauty” made an impression on me. That feels like a conversation connected with standards of criticism, when thought through fully.

Up until now, I was speaking of beauty in the domain of relationships and communication. Moving on to a discussion of visual beauty—for example, I'm sure you've seen power cord covers painted the same color as the floor at venues for exhibitions and other events. Wiring is not a constituent of the works; it arises from the relationship with the source of electricity, so most people would doubtless find camouflaging it more “beautiful.” However, in some cases,

this could increase the risk of tripping or accidents. Intentionally making the power cord stand out might be less beautiful to the eye. But there is beauty to be found in the intent to protect someone's safety. Which leads to a discussion of what beauty is.

——Accessibility can be measured by standards and quantification, but beauty is a question of degree, and does not seem to have been clearly verbalized. The question of what is beautiful is, in most cases, simply shared as a custom, and one side of the museum as an institutional space is this tacit cementing of the code of beauty and judging whether works conform to it.

Partly because art history has been led by visual art, visual beauty is often a shared tacit assumption. But I understand the thing we call beauty as always political, defined by the power balance in society and such matters. The vital question is whose subjectivity this is. The standards of beauty are a mirror held up to society, and one image it reflects, I would argue, is the choreography of the everyday—our daily behavior.

While accessibility is still being implemented throughout society, a certain degree of standards and quantification is necessary, but in essential terms I don't feel that creating standards is possible. Every subject is different, and even for the same individual, things that were possible yesterday can become difficult today due to injury or poor condition. Accessibility must always be grasped as a variable. But I wish to focus on the aspect of where the guidelines should be set, and this seems to me to share the problems of “beauty” as mentioned earlier.

The venue for a major event held last year had a number of toilets designed by a competition-winning architect. I suspect that the project passed through the hands of many people with specialist knowledge throughout the entire process from planning to final decision and implementation. However, the meticulously crafted stylish design and signage were not sufficiently functional for the diverse crowd who attended the event, and as the event went on, virtually all of the toilet doors were augmented with laminated paper signs to improve visibility. This is a fascinating example of the actuality of the movements of visitors to the space

toppling the “beauty” exchanged in highly specialist domains. As I looked at those handmade laminated signs attached to the toilet doors, I wondered if, since ease of use and conveying a message were the greatest *raison d'être* for signage, to achieve that alone was beauty.

As a remedy for this conflict, I cannot help but hope that the perception of accessibility as beautiful will become shared more widely, as a new aesthetic other than “consideration.” If I were to abstract the most frustrating part of my experiences at the many venues I have visited, I believe the result would be this problem of choices around beauty.

——Given that you are both an artist and an accessibility consultant, that is highly meaningful.

As one human being with a physical disability, I come face-to-face with accessibility in my daily life, but I am not an expert in that domain. At the same time, I am also a human being who has doubtless internalized art's value system and aesthetics as a player in contemporary art. I share my opinions from that standpoint when I have the opportunity to do so, but I do not claim to have the right answer or an optimal solution.

However, for precisely that reason, I do think that I am in a position to discuss, based on an understanding of the intent of the works and the code of the exhibition, how to make a space more open without compromising safety. It is not a matter of completing checklists, but of updating definitions of beauty themselves. That, perhaps, is the role I can play.

I intend to continue my explorations, using a variety of outputs to encourage discussion of accessibility not as an added-on consideration or exception handling but as part of beauty. My work may not change society immediately. But my hope is that its accumulation can form some companion, however modest, to the history of accessibility, and one day become a foundation stone. In that sense, as bearers of the weight of history, museums are important sources of information with which I believe the future can be considered together.

Karel van Laere



カレル・ファン・ラーレ

1988年ハーグ(オランダ)生まれ。ハーグ(オランダ)拠点。

カレル・ファン・ラーレは、パフォーマンスと映像を融合させた作品を通じて、身体とテクノロジーの関係を探求する。機械や他者の力を借りることで、自身の感覚や身体性がどのように変化するかを主なテーマとしている。リサーチや観客との対話を積極的に制作プロセスに取り入れながら、実験的な発想を空間的、身体的な表現に具現化していく。

《Contact》は、参加者の身振りを会場内で共有する構成のもとで実施された参加型パフォーマンスである。各回20名の参加者を迎え、1回約15分のパフォーマンスを全6回実施した。参加者は円形に配置された椅子に着席し、中央に設置されたカメラが各自の手元を撮影する。映像は会場内の複数のモニターに同時に映し出され、参加者が公共空間に居合わせるなかで生じる微細な身振りや反応が共有される構成となった。

パフォーマンスの制作過程では、ファン・ラーレが日本滞在中に体験した感覚や出来事を手がかりにスクリプトが追加された。また、パフォーマンスに用いられた映像は、日本での滞在制作の一環として、本番に先立ち、実際の参加者とは異なるグループとの撮影によって制作された。

スクリプトのナレーションはアーティストの乾真裕子がライブで担当し、両者は対話を重ねながら、声のリズムや語りの間合いを調整し、実施の場に即した構成の確認を行った。これらのやり取りは、完成形を固定するというよりも、現場に向けて作品の条件を整えていくプロセスとして進められた。

本作は、事前に用意された要素と当日の参加者による実践とを組み合わせる形式として運用され、現地の参加者との関係性を含めた制作、実施のプロセスそのものが、本パフォーマンスにおける実践の特徴として位置づけられる。[KS]

パフォーマンス

Contact

2025.9.13(土)-15(月・祝)

各日15:00-15:15、16:00-16:15

東京都現代美術館講堂

構成・パフォーマンス:カレル・ファン・ラーレ

声のナレーション:乾真裕子

テクニカルサポート・装置デザイン:

マウリシオ・ファン・デル・マーセン・デ・ソンプレフ

助成・協力:アマルテ基金、オランダ国立芸術アカデミー、ラーゴ財団、

モンドリアン財団、在日オランダ王国大使館、東京都現代美術館

記録映像



Karel van Laere

Born in 1988 in The Hague, Netherlands.

Based in The Hague, Netherlands.

Karel van Laere explores the relationship between the body and technology through works that fuse performance and video. His work concerns the theme of how one's own senses and physicality change through means of machines or other people. Through active creative process incorporating research and audience dialogue, he transforms extreme ideas into reality through the form of expression.

Contact is a participatory performance structured around the sharing of gestures of participants within the exhibition space. Each session welcomed 20 participants and lasted approximately 15 minutes, with the performance presented a total of six times. Participants were seated on chairs arranged in a circle, while a camera placed at the center recorded their hands. The live video feed was simultaneously displayed on multiple monitors throughout the venue, allowing subtle gestures and responses that emerged from participants' co-presence in a public space to be collectively shared.

During the development of the performance, additional scripts were incorporated based on sensations and experiences van Laere encountered during his stay in Japan. The video material used in the performance was produced in advance as part of his residency, filmed with a group of participants different from those involved in the live sessions.

The script narration was performed live by artist Mayuko Inui; through repeated dialogue, the two artists adjusted the rhythm of the voice and the pacing of the narration, confirming a structure that reflects the conditions of each session. Rather than fixing the work into a final form, these exchanges functioned as a process of calibrating the conditions of the work toward its realization on site.

The work operates through a format that combines elements that were prepared beforehand with the practices of the participants on the day of the performance. The processes of production and presentation—including the relationships formed with participants on site—are positioned as defining characteristics of the practice underpinning this performance. [KS]

Performance

Contact

September 13-15, 2025,

from 15:00-15:15 and 16:00-16:15 each day

Museum of Contemporary Art Tokyo, Auditorium

Concept and performance by: Karel van Laere

Voice narrator: Inui Mayuko

Technical support and electronic design:

Mauicio van der Maesen de Sombreff

Made possible by: het Amarte Fonds, Rijksakademie van Beeldende

Kunsten, Stichting Largo, Mondriaan Fonds, Embassy of the Kingdom of the Netherlands in Japan and Museum of Contemporary Art Tokyo

Recorded Video



触れ合いの瞬間のダイアリー

(パフォーマンス・スクリプト)

それは私に何をしているのだろうか？
それは取るに足らないこと。
私はいつも彼らを撫でようとする。
彼の手が私に差し伸べられる。
心地よい感触ではない。
150人と一緒に。
それが私を安心させた。
握手したことをすぐに後悔する。
私の左足が隣の人の足に触れた。
二人とも私を強くつかむ。
全身にその感覚が走る。
軽く握られている。

しっくりきて、長く話し込む。
スーパーで彼が私の手を握る。
私は彼の父親ではなく見知らぬ人なのに、
彼はそれに気づいていない。
別れるときの握手はない。
踊りと叫びがある。
何人と触れ合ったか把握できない。
距離が近づく。
これを練習した記憶はない。
看護師の一人が私の肩に手を置いていた。
彼がネジを必要とするたび、
私の手から取っていく。
一瞬だけ触れられる。
彼女は握力をこめて握手するのを
好まなかったと思う。
私は完全にそれに身を委ねる。
それは時間をかけて
私たちの友情の中に入り込んできた。
私は彼女と握手する。
私は服を脱ぎ、身支度をする。
それは私の脳を身体から切り離す。
何度か男性とキスをする。



Moments of touch diary

(Performance script)

What is it doing with me?
It's an insignificant thing
I always try to pet them
His hand reaching out to me
It's not a pleasant feeling
Together with 150 people
It reassured me
I immediately regret the handshake
My left leg touched the leg of
my neighbour
Both of them grab me tightly
I feel it go through my whole body
Squeezing it lightly

It clicks and we talk at length
He grabs my hand at the supermarket
He doesn't realise that I am not
his father but a stranger
No handshakes at parting
There is dancing and shouting
I can't keep track of how many people
I have touched
You get close
I don't remember ever practicing this
One of the nurses had her hand on
my shoulder
Every time he needs a screw,
he takes it out of my hand
Touches me for a moment
I think she preferred not to give
a hand pressure
I completely surrender to it
It has crept into our friendship over time
I shake her hand
I undress and prepare myself
It separates my brain from my body
Kissing a man a few times



こんなにも長く触れられる
 感覚に圧倒される。
 2回の握手と、半分の握手。
 彼女の隣に座る。
 握手をして、菌を交換している気がする。
 私は立って、誰かと話している。
 父にはキスを2回、母には1回する。
 私たちはもう実際には触れ合っていない。
 触れ合いの量は最小限だ。
 もう握手しなくていい。
 私は自分がより警戒心を
 持ち始めているのに気づく。
 身体的な対立に備えている。
 私たちは心からお互いを愛している。
 私は彼女の肩に一瞬だけ手を置く。
 私たちはお互いに惹かれ合っている。
 少しだけ長い握手だった。
 不快なほど長くはないけれど、
 印象に残った。
 私たちはセックスするつもりなんだよね？
 それは公共空間に関係している。
 私は左側にいる人のことを考えていた。



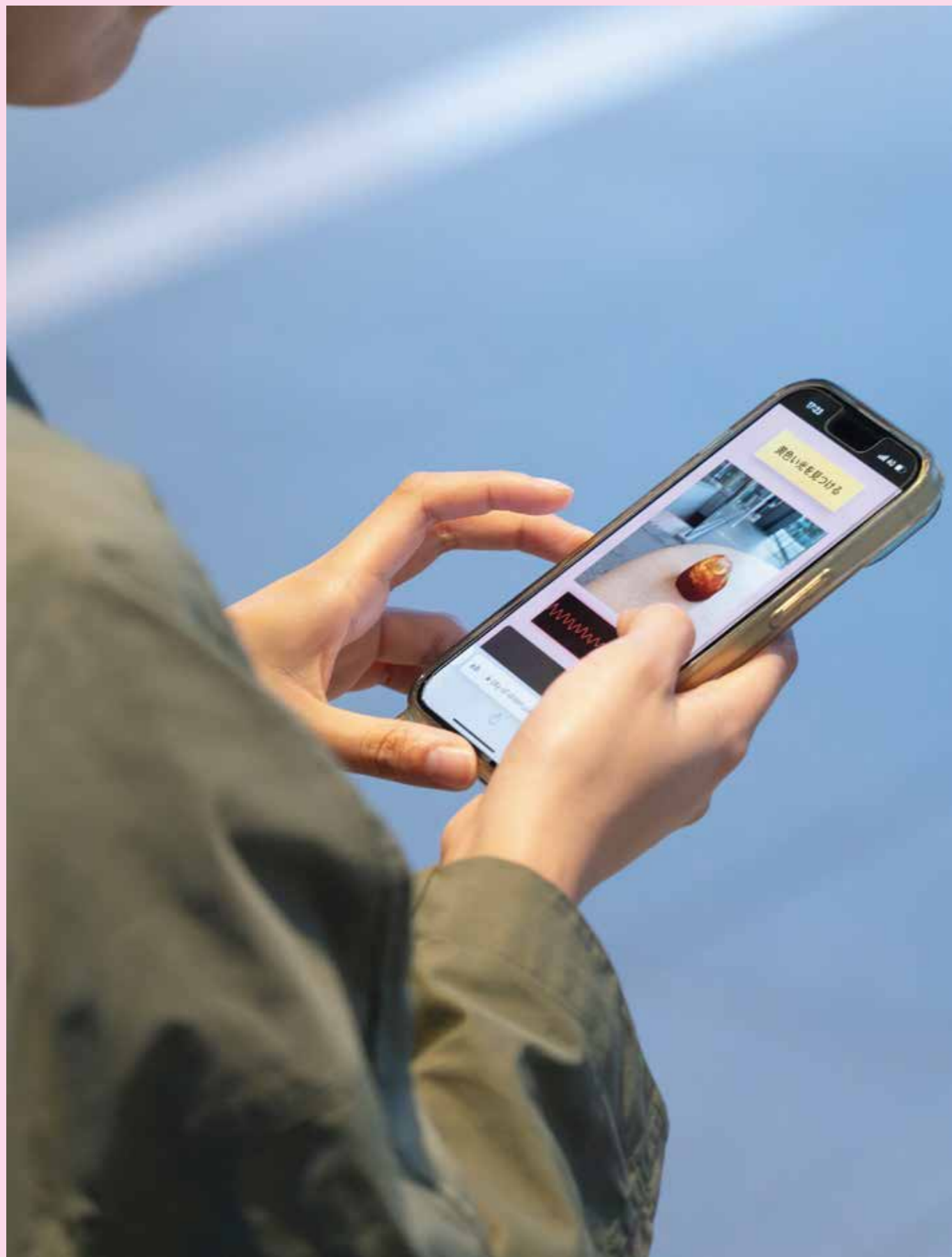
彼はいまだに、強い確信を持って
 私の口にキスしてくる。
 触れられる瞬間に私は身を引く。
 私はみんなを抱きしめる。
 彼女のことも抱きしめる。
 たくさんの友人たちと握手する。
 私はそれらを丁寧に石鹸で洗う。
 私はキュレーターの足を踏んでしまう。
 会うたびに彼女は必ず私に触れようとする。
 叫びながら、
 私の手は彼女の背中下部に置かれる。
 私はそれを自覚していた。
 一度も触れ合わない瞬間もある。
 バーの外で私たちはキスをする。
 それは私の脚の間にあった。
 途中で群衆の人々に触れながら進む。
 私の身体はそれを必要としていない。
 でも、何かすべきなのかもしれない。



I am overwhelmed by the feeling of
 being touched for such a long time
 Two handshakes and half a handshake
 I sit down next to her
 We shake hands and
 I feel we spread germs
 I am standing and talking to someone
 I give my father two kisses and
 my mother one kiss
 We don't actually touch
 each other anymore
 The amount of touching is minimal
 We don't have to shake hands anymore
 I find myself becoming more alert
 Preparing for physical confrontation
 We love each other dearly
 I briefly put my hand on her shoulder
 We are attracted to each other
 It was a bit longer than
 a usual handshake
 Not annoyingly long but it struck me
 We are going to have sex right?
 It has to do with public space
 I was thinking about
 the person to my left

He still gives me a kiss on my mouth
 with full conviction
 I recoil from the moment of touch
 I hug them all
 I give her a hug as well
 I am shaking hands with many friends
 I wash them carefully with soap
 I stand on the curator's foot
 When we meet she always tries to
 touch me
 While shouting my hand is placed on
 her lower back.
 I was aware of it
 There is not a single moment of touch
 Outside the bar we kiss
 It was between my legs
 Along the way touching people in
 the crowd
 My body does not need this
 Maybe I should do something with it

Uemura Makoto



植村 真

1990年愛知県生まれ。東京都拠点。

植村真は、国内外のアーティストと協働しながら、観客が能動的に関与する演劇やインスタレーション作品を制作している。なかでも、綿密なリサーチに基づいて構成されるツアー形式のパフォーマンス作品では、鑑賞者が街を歩きながらその土地に眠る記憶をたどり、それぞれが風景に新たな意味を与えることを企図する。

本作では、東京都現代美術館の建つ深川・木場エリアに着目し、パフォーマンスを通してこの土地に刻まれた記憶を掘り下げる。鑑賞者は、美術館を起点に、スマートフォンを片手に、そこから聞こえてくる音声や画面に現れる指示や街中に紛れた登場人物に導かれながら街を歩いていく。やがて異世界からの語り手が現れ、材木を運ぶための運河や、関東大震災後に架けられた復興橋梁、1964年の東京オリンピックをきっかけに建設された首都高速道路など、現在も残る街の風景を通して、かつてこの地で生きて人々の痕跡を浮かび上がらせる。その先で鑑賞者は、この地域で多くの命が失われた東京大空襲についての語り手に耳を傾ける。

本作のタイトルは、約30年前に江東区の小学校の児童が描いた壁画の題名に由来する。作品を通じて鑑賞者は、当時の子どもたちが「夢の街」と名づけた「未来像」——大規模な都市開発や美術館の建設によって思い描かれた希望の風景——と、いま私たちが足元で見つめる風景とを重ね合わせる。つまり、「夢」という言葉には、より豊かな未来が約束された当時の世情だけでなく、その後失われたものや、現在の街の姿と「未来像」とのギャップへの問いかけも含まれる。[HM]

Uemura Makoto

Born 1990 in Aichi, Japan. Based in Tokyo, Japan.

Uemura Makoto collaborates with artists both in Japan and abroad to create theatrical performances and installation-based works that invite active engagement from audiences. Among these, his performance pieces in the form of tours are particularly notable. Carefully constructed through extensive research, these works lead participants through urban spaces, prompting them to trace the hidden memories embedded in the landscape and to find new meaning in their surroundings through personal interpretation.

In this work Uemura explores, through performance, the memories inscribed on the Fukagawa-Kiba area, home to the Museum of Contemporary Art Tokyo today. The audience leaves the museum and walks through the neighborhood, following directions appearing on their smartphone and guidance from characters awaiting them on the street. Eventually a narrator from another world appears and invokes traces of the area's former residents through streetscape features that still exist today, including the canals used to transport lumber, the "recovery bridge" built after the Great Kanto Earthquake, and the Metropolitan Expressway, a construction project spurred by the Tokyo Olympics in 1964. The audience then listens to narration about the Great Tokyo Air Raid, in which many lives in the area were lost.

The title of the work is taken from a mural painted around thirty years ago by elementary school students in Koto Ward. Viewers are prompted to compare the "City of Dreams" that these children imagined to be their ideal future—a scenery characterized by large-scale urban development and the construction of a museum—with the present-day landscape beneath their feet. In this sense, the word "dream" not only evokes the optimism of an era in which children were promised a better future, but also invites us to consider what has been lost since, and to question the distance between that idealized vision and the reality of the city today. [HM]

ツアーパフォーマンス

夢の街

2025.10.3(金)-5(日)、10(金)-12(日)

各日17:00-19:00

東京都現代美術館および美術館周辺

脚本・演出: 植村 真

声の出演: 瀧澤綾音、仲台吉一、石原朋香、兼坂壮一、西尾静子

パフォーマー: 山本大介、内田吉則

サウンド・テクニカルデザイン: 増田義基

美術・照明: 植村 真 テクニカル・サポート: 伊藤明日奈

制作: 伊藤明日奈、佐藤 瞳 会場協力: chaabee

録音協力: SR Works

記録映像



Tour Performance

Dream City

October 3-5, October 10-12,

17:00-19:00 each day

Museum of Contemporary Art Tokyo and its surrounding area

Script and Direction: Uemura Makoto

Voices: Takizawa Ayane, Nakadai Yoshikazu, Ishihara Tomoka, Kanesaka Soichi, Nishio Shizuko

Performers: Yamamoto Daisuke, Uchida Yoshinori

Sound and Technical Design: Masuda Yoshiki

Art and Lighting: Uemura Makoto Technical Support: Ito Asuna

Production: Ito Asuna, Sato Hitomi Venue Cooperation: chaabee

Recording Cooperation: SR Works

Recorded Video



《夢の街》スクリプトの抜粋

Excerpt from the script of *Dream City*

東京都現代美術館 講堂

あ、あ、あー、あ、あ、入ってるかな。どうでしょう、聞こえていますかね…？

この音声は私のように異世界に迷い込んでしまった人のために残します。

そう、おそらく、あなたは境界を越えてしまったんだと思います。

ここは、あなたの知る美術館とは少し違う世界の美術館です。

でも大丈夫です、この音声がかかっているのなら、私の指示に従って行動しながら、ある場所へ向かえば、元の世界に戻れると思います。きっと…

…あなたのスマートフォンに指示が出ていると思います。指示を終えたら光るボタンを押してください。光をつけますね。こちらに向かってください。

そうだ、美術館を出るまで決して振り返ってはいけません。

Museum of Contemporary Art Tokyo, Auditorium

Ah, ah, ah—, ah, ah, is this working? Can you hear me...? I hope so.

I'm leaving this message for anyone who, just like me, has wandered into another world.

Yes, I believe you've crossed the boundary.

This is a museum—but not quite the one you know.

But don't worry. If you can hear this message, then just follow my instructions.

As long as you keep moving toward a certain place,

I think—no, I believe—you can return to your original world.

...There should be instructions on your smartphone now. Once you've completed them, press the glowing button. I'll turn on the light. Head toward it.

And one more thing. Until you leave the museum, do not look back.

木場公園 グラウンド

美術館を出ると、グラウンドがあります。とても広いですね。なんだかぼっかりと空いた湖のようにも思えてきませんか。

ここはかつて、池のようになっていて、材木がたくさん水に浮かべられていました。そのせいか地面が柔らかくて、埋め立てるのも大変だったそうです。その工事では、500人以上の人がわたしたちの見えないところで毎日地面を掘り続けていたようです。色んな人が働いていましたが、この頃はイラン人の方が多かったみたいです。あの人は今どうしているんだろう

Kiba Park, Playground

When you exit the museum, you'll find the grounds. It's very spacious, isn't it? Doesn't it somehow remind you of a lake, wide and empty?

This place used to be like a pond, where a lot of lumber floated on the water. Because of that, the ground was soft, and reclaiming the land was quite difficult. During the construction, over 500 people worked every day, digging the ground out of sight. Many people were involved, but back then, there were quite a few Iranians working here. I wonder where they are now.

[木場] 木場は、江戸時代から縦横に張り巡らされた運河網から物流の拠点、特に材木の貯木場としての役割を担った。木材で火事になるのを防ぐために江戸時代からこの場所に木を浮かべていたという。

[Kiba] Since the Edo period, Kiba has served as a logistics hub centered around a network of canals running in all directions, primarily functioning as a lumber storage yard. To prevent fires caused by wood, lumber was floated in this area from the Edo period onward.



仙台堀川

…この川は材木を運ぶための運河でした。

たくさんのが木が浮かべられて、運ばれていましたが、工業化が進むと、次第に木の浮かぶ川の風景も失われていきました。

最近では材木店の建物をコーヒーショップに改装したりしてコーヒーの街なんて言われたりもしているとか…

Sendai-ori River

…This river used to be a canal for transporting lumber.

Many logs were floated and carried along it, but as industrialization progressed, the sight of logs drifting down the river gradually disappeared.

These days, some of the old lumberyard buildings have been renovated into coffee shops, and people have even started calling this area a "coffee town."

[仙台堀川] 仙台藩の蔵屋敷に運ぶための運河だった。汽水域であることから、ここ「木場」は材木の保管に適しており周辺には「丸増ベニヤ」をはじめ材木店が沢山あり、天井の高い倉庫が多い。大きな焙煎機を置くカフェにはこのような倉庫がびっぴりだったという。2015年ブルーボトルコーヒーの一号店ができてからこの付近はコーヒー激戦区になっている。

[Sendai-ori River] This canal was originally built to transport goods to the storehouses of the Sendai Domain. Because it lies in a brackish water zone, this area—known as Kiba—was ideal for storing lumber. There used to be many lumberyards here, including Marumasu Plywood, and the area is known for its tall-ceilinged warehouses. These spacious warehouses turned out to be perfect for cafés that house large roasting machines. Since the opening of Blue Bottle Coffee's first store here in 2015, the area has become a fierce battleground for coffee shops.



首都高速道路

1964年の東京オリンピックを期にこの首都高は作られました。

新幹線が走ったり、川が埋め立てられて道になったり、あの時は街が急いで発展しようとみんな必死でした。未来に夢を見ていた時代です。

東京の夢が託されたこの巨大な、龍のような首都高は、今も都内を縫うように空中を横たわっています。

Metropolitan Expressway

The Metropolitan Expressway was built around the time of the Tokyo Olympics in 1964.

The Shinkansen started running, rivers were filled in to become roads, and back then, the city was desperately trying to develop quickly. It was a time when everyone was dreaming about the future.

This massive, dragon-like expressway, entrusted with Tokyo's dreams, still lies overhead, weaving through the city.

[首都高速道路] 首都高は1962年に開通し、1964年の東京オリンピックに間に合わせるため、急ピッチで建設された。

[Metropolitan Expressway] The Metropolitan Expressway opened in 1962 and was built at a rapid pace to be ready for the 1964 Tokyo Olympics.



油堀川

この高架下も昔は川が流れていました。

首都高のために埋め立てられてしまいましたが、ここにあった川は「油堀川」といいました。油を運ぶための舟が通っていたから、こんな名前なんだそうです。

…そういえば、この辺りに実家のある小津安二郎の家では、鰯の油を使って、蠟燭を作っていたとか

Aburahori River

This area under the overpass used to have a river flowing through it.

It was filled in to make way for the Metropolitan Expressway, but the river that used to be here was called the "Aburahori River" (*abura* means oil in Japanese) because boats carrying oil used to pass through it.

By the way, the family home of Ozu Yasujiro was in this area, one of the most well-known film directors in Japan, who reportedly made candles using sardine oil.



高架下

「ひどく寒い夜で防火用水の水は凍っていました。防空壕の入り口から外を見ると、近くの公園や学校の屋上にある探照灯(サーチライト)が何本か真っ暗な夜空を照らしていました。やがてその中に大型爆撃機が映し出され、爆弾を落としました。それは空中でキラキラ光る焼夷弾をまき散らしました。なぜか花火のように綺麗に見えました。」⁽¹⁾

あの日、多くの人が川を目指しました。

でも油堀川は浅く、火の粉から逃れるには十分ではありませんでした。

何人もの人が、ここでも...

Under the Overpass

"It was a terribly cold night, and the water in the fire-prevention cistern had frozen. Looking out from the entrance of the air-raid shelter, I could see several searchlights illuminating the pitch-black sky from nearby parks and school rooftops. Before long, a large bomber appeared in their beams and began dropping its payload. The bombs scattered glittering incendiary munitions through the air. For some reason, they looked as beautiful as fireworks."

That night, many people fled toward the river. But the Aburahori River was shallow, and it wasn't enough to protect them from the falling embers.

Many lives were lost... here, too.



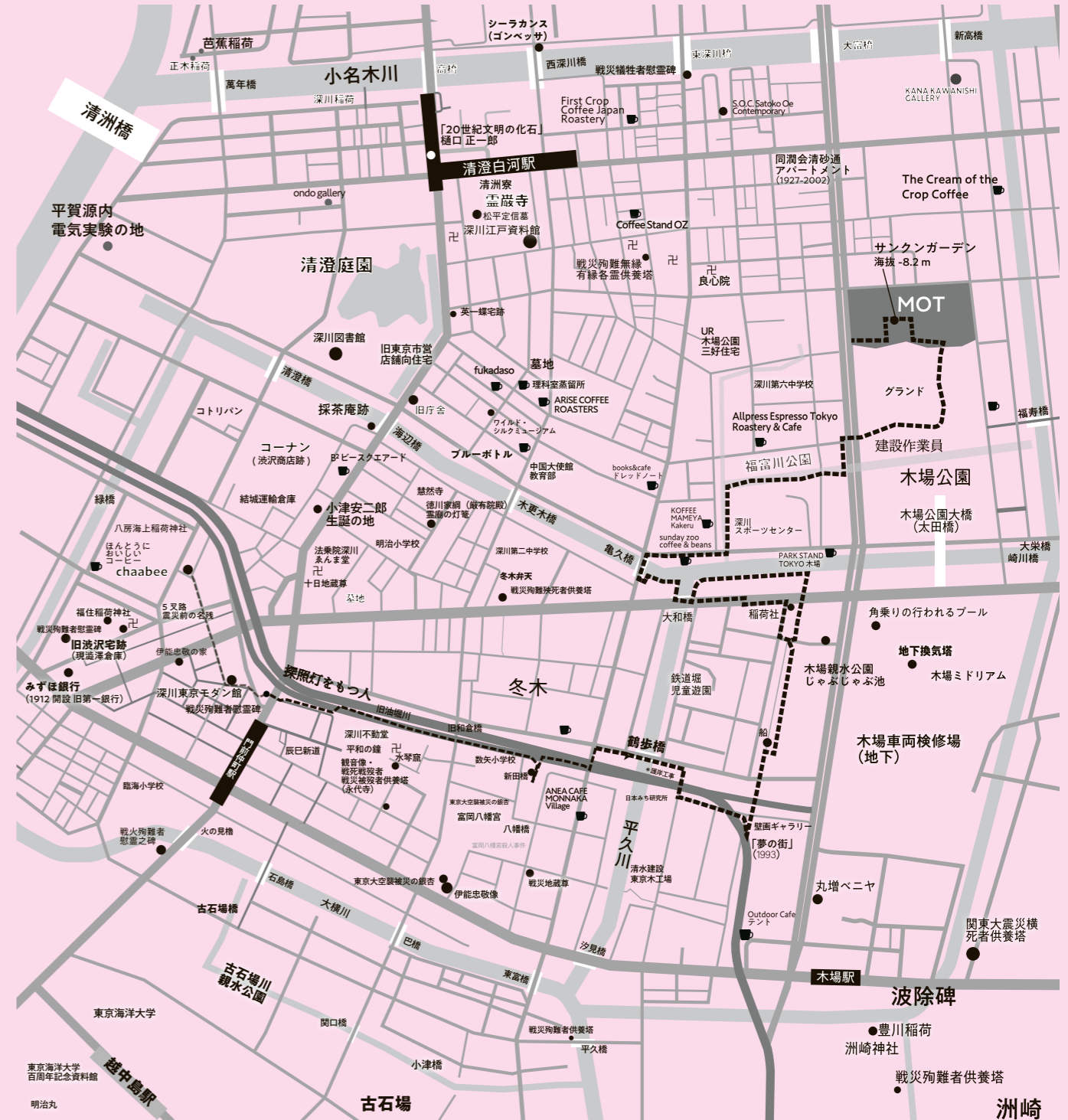
(1) 東京大空襲・戦災資料センター編『あのとき子どもだった：東京大空襲21人の記録』、pp.174-175、績文堂出版、2019年

戦災殉難者慰霊碑

War Disaster Victims Memorial Monument

[戦災殉難者慰霊碑] 1990年にこのビルが新築されたとき、以前の木製の「戦災殉難者供養塔」に代えて門前仲町一丁目町会によって建立。台座はビルオーナーの全日自労建設農林一般組合東京本部によって寄贈された。

[War Disaster Victims Memorial Monument] When this building was newly constructed in 1990, the Monzen-Nakacho 1-chome Neighborhood Association erected this monument to replace the previous wooden "War Disaster Victims Memorial Monument." The building owner, the Tokyo Headquarters of the Zennichi Jiro Construction, Forestry, and General Labor Union, donated the pedestal.



Yamato Kaede



大和 楓

1998年徳島県生まれ。沖縄県拠点。

大和楓は、個人の身体技法が社会規範と密接に関わっているという問題意識のもと、観光産業や政治的文脈のなかで消費される踊り、あるいは日常の中に埋もれた些細な身振りに内在する「型」に注目する。そうした型を浮かび上がらせることで、その身体が巻き込まれてきた歴史的・政治的・文化的な構造を問い直す。また、アーカイブや記録に描かれた身体の模倣を通じて、他者の経験や記憶をトレースすることを試みる彫刻やインスタレーションを制作し、個人と社会の複層的な関係性を顕在化させる。

本展において大和は、《Three types of exclusion》(2024) から発展した新作《仰向けで背負う》(2025) を展示した。本作は、沖縄・辺野古における新基地建設反対運動を主題とし、抗議の座り込み中に機動隊によって強制排除される際の身体の姿勢や自重をトレースする装置と、辺野古での座り込みとその排除の場面を描いた横長のドローイングの二点によって構成されている。

さらに会期中の二日間にわたり、パフォーマンスおよびワークショップが実施された。パフォーマンスでは、大和自身が装置に乗り込み、「日常のコレオ」展の展示室内を周回することで、ドローイングによってのみ示唆されてきた「排除される際の身体の型」を、実際の身体を伴って提示した。

ワークショップは、1回あたり4名の参加者による少人数制で行われた。辺野古の座り込みにおいて個人の身体がどのように扱われているのか、ひいては個人の尊厳がどのように扱われているのかという問題を、「身体を安全に運ぶにはどうしたらよいか」という問いを通して考えることが主目的であった。

大和が「抵抗の意思はあるが、身体に触れられることを許容している人物」として折りたたみ椅子に座り、参加者4名が協力しながら、その身体を別の地点まで安全に運ぶ方法を考案し、実践するというプロセスが採られた。最後には、希望者が装置に乗り込む体験を通して、機動隊が座り込みを行う人々を運んでいる実際の方法が提示された。

本作のタイトルに含まれる「背負う」という言葉は、身体的な動作にとどまらず、「問題を引き受ける」「責任を担う」といった意味をも内包している。《仰向けで背負う》は、基地をめぐる負担を本場に沖縄だけが引き受けるべきものなのかという問いを、立体作品とパフォーマンスやワークショップに通底する身体的経験を通して観客に投げかける。[HM]

パフォーマンス&ワークショップ

仰向けで背負う

2025.10.25(土)、26(日)

パフォーマンス: 11:00-、12:30-、14:30-
東京都現代美術館企画展示室(「日常のコレオ」展示室)

ワークショップ: 13:00-13:45、15:00-15:45
東京都現代美術館企画展示室(「日常のコレオ」展示室) コレオのコリドー



Yamato Kaede

Born 1998 in Tokushima, Japan. Based in Okinawa, Japan.

Yamato Kaede explores the idea that our personal “body techniques” (techniques du corps) are closely tied to social norms, drawing attention to the “templates” embedded in dances that are consumed within the context of tourism and politics, as well as in subtle everyday gestures that are often overlooked. By bringing these frameworks to light, she re-examines the historical, political, and cultural structures that the body is entangled in. She also creates sculptures and installations that imitate the bodies depicted in archives and records, tracing the experiences and memories of others and exposing the multilayered relationship between the individual and society.

In this exhibition, Yamato presented a new work *Carried and Carrying* (2025), developed from *Three Types of Exclusion* (2024). The work takes as its subject the protest movement against the construction of a new military base in Henoko, Okinawa, and consists of two elements: an apparatus that traces the posture and weight of bodies forcibly removed by riot police during sit-in protests, and a horizontal drawing depicting scenes of repeated sit-ins and removals in Henoko.

Performances and workshops were also held across a two-day period during the exhibition. At each performance, Yamato climbed aboard the apparatus and roamed the exhibition space, revealing with her actual body the “form of the body being removed” that had so far only been indicated by her drawings.

The workshops were kept small, with just four participants each. Their main objective was to consider the problem of how the individual, and by extension the dignity of the individual, was treated at Henoko sit-ins, through the question “How can a body be safely carried?”

Yamato sat in a folding chair, representing a person who was expressing resistance but allowing her body to be touched, and the four participants cooperated in the process of planning and executing a method for safely carrying her to a different place. At the end of the workshop, the actual methods used by the riot police to move sit-in participants were revealed using a volunteer who climbed aboard the apparatus.

The word carry, which appears in this work’s title, has meanings beyond the physical; consider phrases like “carry responsibility.” Through physical experiences shared at the root by sculpture, performance, and workshops, *Carried and carrying* asked the audience whether it is truly right for Okinawa to carry the burden of military bases alone. [HM]

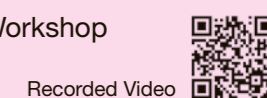
Performance & Activation Workshop

Carried and Carrying

October 25 and 26

Performance: 11:00-, 12:30-, 14:30-
Museum of Contemporary Art Tokyo, Exhibition Gallery
(*Choreographies of the Everyday*)

Activation Workshop: 13:00-13:45, 15:00-15:45
Museum of Contemporary Art Tokyo, Corridor of Choreographies,
Exhibition Gallery (*Choreographies of the Everyday*)



主語をあいまいにしないこと

実施日:2026年1月19日 聞き手:原田美緒

— 今回のワークショップで、もっとも伝えなかったことは何でしたか？

私が参加者と共有したかったのは、「人の身体がどのように扱われ、そこで何が起きているのか、そしてその瞬間に何が立ち現れるのか」ということです。

辺野古のゲート前で日々起きている出来事について、ニュースでは「〇月〇日に土砂が運び込まれた」といった事実の羅列や、「国家」「制度」といった抽象的な言葉で語られることが多い、という印象が私にはありました。でも、実際は、国家や制度といった抽象的な存在が直接作用しているというよりも、具体的な身体を通して行われているという現実があります。例えば、抗議者が機動隊員から服を引っ張られ、威圧的なアナウンスを浴び、地面から引き剥がされる。こういった具体的な身体の状況があまり記述されていないと感じていました。そのことを参加者と共有したかったです。

— 参加者との共有の仕方、意識していたことはありますか？

まず、参加してくれる人が、できるだけ自分自身で理解できる形にしたい、ということがありました。

それに加えて、参加者が「正解」にたどり着くことではなく、自分自身を主語にして考えられる場をつくることも意識していました。折りたたみ椅子に座っている私を、参加者4名が協力しながら別の地点まで安全に運ぶという内容のワークショップだったんですが、実際の辺野古の抗議の現場における機動隊による抗議者の身体の運び方は、11年という長い年月の中で定着した型のようなものがあるんです。でも今回のワークショップでは、その型と一緒にたどり着くというよりも、「実際にはこういうことが行われているけれど、私はこう感じた」と、参加者自身が「私」を主語にして考えられる流れを大切にしました。

そのため、最初に辺野古の座り込みの状況をすべて説明する

のではなく、考える時間をできるだけ設けたかった。身体を動かしながら考える時間を先に置く構成にしたのは、そのためです。

— 今回は4人という少人数での実施でしたが、その点についてはどう感じていますか？キュレーターとしてはより多くの人に共有したいという気持ちも芽生えたりするのですが……

辺野古の座り込みに参加している人の多くがお互いに顔を知っていて、新しく来た人がいれば声をかけ、なぜ来たのかを聞く。あなたが誰なのか、ということを確認し合います。

4人だったからこそ、誰がどんな名前で、どこから来て、どんな立場にいるのか——そういった最低限のことを共有できていたと思います。それは辺野古での抗議の現場でも、少なからず起きていることです。

それに、少人数だったからこそ、人の身体に触れるという行為の緊張感があったと思います。尊厳について考える場では、目の前にいる人の身体が「誰の身体なのか」とわかっていなければならない、人が匿名になってしまうと、その前提が成り立たなくなる。個人がちゃんと見える状態で、どう関わるかを互いに探り合えたという点で、少人数で実施したのは本当によかったと思っています。

— ワークショップを振り返って、とくに印象に残っていることはありますか？

参加者の方が、ご自身の体験を語ってくれたことが印象的でした。辺野古の話をしているはずなのに、主語が失われたり、尊厳が奪われたりする瞬間は、辺野古に限らず、私たちの日常にも潜んでいるかもしれない。そう考えてくれたことに驚きました。

自分の身体で考える場を十分に提供できていたかはわかりませんが、そうした意見をもらえたことは、私にとってとても大きかったです。実は参加者の方に名護市出身の方がいたのですが、辺

野古について詳しく知っているはずなのに、他の人の考えを聞いたうえで辺野古の状況を語っていた。そのやり取りを見て、会話って本来こうあるべきだよな、と勝手に思いました。

それ以外にも、私の身体を動かす際に、「触れられる」「動かされる」「重力を失う」といった身体的な感覚が、参加者のあいだで共有されました。そのうえで初めて、社会や権力の話へと接続されていきました。この流れは、「私」を主語にすることを重視する今回のワークショップにとって、とても重要だったように思います。

あとは、参加者から「排除する側の機動隊の身体について考えてしまった」という声が出たとき、私自身の考えも揺さぶられました。抗議者と機動隊員は対立する立場にありながら、同時に同じ場で身体を消耗させている存在でもある。その複雑さを、参加者の言葉によってあらためて突きつけられたように思います。

— 大和さんは今回の展示で発表されていた作品以外にも沖縄に関連する問題を扱った作品を多く制作していらっしゃいますが、そもそもなぜ沖縄に移住されたのでしょうか？

きっかけは、沖縄戦で学徒動員され、捕虜収容所に入った祖父の足跡を調べるためでした。徳島の家族と離れて沖縄に渡り、どこに収容され、どうやって帰ったのか。それを知りたかった。

調査の一環として、公文書館で米軍が撮影した捕虜の写真を見続けるうちに、そこに写っているものが「歴史の記録」として撮られたものなのか、それとも撮影者が個人的な関心や美意識によって切り取ったものなのかの境界がわからなくなってきました。そのとき完全に客観的な視点で祖父の足跡を辿ろうとすること自体が、かえって不自然なのではないかと思うようになりました。祖父のことを語るときには、調査者としてだけでなく、孫としての自分の感情や戸惑いが入り込んでもいいのだと、そこで初めて受け止められるようになったのです。

公共的な歴史の中で記述されている人物(祖父)から、家族と

しての祖父に近づくための作品をつくりたいと考え、沖縄に通い始めました。しかし、必要なときだけ訪れる立場でいることに、次第に違和感を覚えるようになりました。何度か通うという選択肢もありましたが、もし自分が記録されたり、調査されたりする側だったら、外から必要なときだけ来て、また戻っていく人をどう感じるだろう、と考えるようになりました。その違和感を無視したまま作品をつくることはできずに、移住というかたちで生活の時間を重ねながら、考え続けたいと思うようになりました。それで沖縄に移り住むことを選びました。

— 沖縄について語る上で、一番手放したくない態度は何ですか？

「そもそもこの問題は誰の問題なのか」、そして「主語が誰なのか」ということです。

一番怖いと思うのは、「私」という主語が分からなくなることです。自分の発言の中で「沖縄が」「日本が」などと言った瞬間に、主語の大きな言葉に自分が回収されてしまい、「私」という主語があいまいになる。だから沖縄について話すときに限らず、誰が話しているのかということは、ずっと大事にしたいと思っています。そして、その立場でしか、自分は責任を取ることができないのではないかと考えています。

「沖縄」という主語で語ることは、誰かの経験や痛みを代弁してしまう危険があるのではないかと考えています。私は徳島県で生まれていて、沖縄県で生まれ育ったわけではありません。沖縄に関わりのあった祖父をたどるために来た立場であって、いわゆる「沖縄のアイデンティティ」を語る立場ではない。

だからこそ、私は「沖縄」という大きな主語で語るのではなく、自分自身が実際に置かれた場所で、身体を通して経験したことしか語らない、という態度を選びたいと思っています。それは沖縄を説明することでも、沖縄を代表することでもなく、自分の経験を差し出すことに近い。



「日常のコレオ」展で展示させてもらった《仰向けで背負う》もそうですが、あの作品を見たからといって辺野古が分かるわけではありません。でも、その不十分さを隠さず、時に遠回りになってもきちんと提示すること自体が、私にできる唯一の表現なのではないかと思っています。

—ワークショップの話に戻りますが、他者の身体に触れるという行為について、どう考えていますか？

知らない人の身体に突然触れることは、本来とても非日常的な行為です。でも辺野古では、それが日常になっている。そこに強いねじれを感じます。

国家権力としての機動隊によって、その人の身体が排除される。その瞬間こそが、尊厳が奪われる瞬間だと感じます。そして同時に、奪われるその瞬間にこそ、尊厳はもっとも鮮明に姿を表すように思うのです。機動隊によって運ばれる瞬間、自分の身体の輪郭がはっきりと感じられる一方で、意志が肉体の外へと押し出されていくような感覚が生まれる。それは、自分の人間としての不可侵な部分が、否応なく立ち現れる瞬間なのではないでしょうか。尊厳は、制度によって認められるものでも、与えられるものでもありません。

その尊厳が立ち現れる状況が日常的に繰り返されていることを、どう受け止めればいいのか。今も考え続けています。

—その上で、ワークショップやパフォーマンスで、身体を扱う際に意識していたことは？

参加者の身体が、いつでも撤退できる余地を残したいと思っていました。参加者はパフォーマンスをする身体として来ているわけではなく、あくまで「考えるための身体」として来ている。考えることも強制ではない、という前提を大切にしたい。

誰かの身体に触れることは、ケアにもなり得る一方で、暴力

にもなり得ます。今回のワークショップは美術館内で見守りをしてくださったスタッフが多く、守られた空間ではありませんが、実際に行っていることは危うい行為でもある。だからこそ、いつでも立ち去れる空気感を排除しないように意識していました。

そして何より、身体は記号ではなく、常に傷つき得るものです。だから私は、身体を「扱う」という感覚ではなく、身体と一緒に考える、巻き込まれてしまうという姿勢を大切にしています。完全に安全な表現は存在しませんが、危うさを自覚し続けることはできると考えています。

—大和さんは《ぼよぼよ新聞》という新聞も毎月制作していらっしゃいます。身体的な表現を展示では行った一方で、言葉が中心となる《ぼよぼよ新聞》という作品はご自身の中でどういった役割なんですか？

新聞を作るたびに、自分が無知であることを思い知らされます。多くの間違いは訂正できますが、誠実であることは訂正できない。だから私は、間違えないことよりも、自分の無知を自覚し続けるために新聞を作っています。

今回、ワークショップに参加してくれた人にも《ぼよぼよ新聞》の号外を配布しました。オモテ面には、いろいろな文献に載っている情報を書いているので、主語はすべて「私」ではありませんでした。一方でウラ面には、自分が辺野古での抗議運動について感じたことを書きました。

だから私にとって《ぼよぼよ新聞》は、何かを正しく伝えるためのものというよりも、自分という主語を手放さないための実践なんだと思っています。そのとき自分がどこにいて、何を見て、どう感じたのか。その都度「私」に立ち返りながら書き続けることで、私は問題に関わり続けられない気がしています。それは自分の他の制作にも同じことが言えると思っています。



Interview with Yamato Kaede

Keeping the Subject Clear

Interview conducted on January 9, 2026

Interviewer: Harada Mio

—What did you most want to convey through these workshops?

What I wanted to share with participants was how people's bodies are handled, what is occurring there, and what appears in that moment.

My impression was that the news often describes the daily occurrences outside the gates of Henoko using lists of facts—"On the XXth of XX, gravel was brought in"—and abstract words like "state" and "system." But actually, rather than the direct operation of abstractions like the state or the system, reality is being enacted through physical bodies. For example, a protester has their clothing pulled by riot police, is barraged with coercive announcements, is dragged off the ground. I felt that these concrete bodily situations were seldom reported. I wanted to share this with participants.

—What did you keep in mind regarding how you shared things with participants?

First of all, as far as possible, I wanted the workshops to allow participants to understand things using their own body.

At the same time, I intentionally crafted a space where people could think with themselves as subject, rather than arriving at a "correct answer." In the workshops, I sat in a folding chair and the four participants cooperated on moving me to a different place. On the front lines of the actual Henoko protests, the way that riot police carry protesters has a kind of fixed form developed over eleven long years. But at these workshops, rather than arriving at that form together, I placed importance on the process by which participants themselves became able to think, with themselves as subject. Things like this are actually being done, and this is how I felt.

For that reason, rather than explaining the full situation of the Henoko sit-in at the beginning, I wanted to leave as much time for thought as possible. That was why I started with the section where people thought as they

moved their bodies.

—These workshops were performed with just four people each. How did that feel? As a curator, I do feel a certain budding desire to share this with more people . . .

Most of the people participating in the Henoko sit-in know each other by sight. If someone new arrives, they speak to them and ask them why they came. They confirm each other's identities.

Having four people in each workshop is exactly what made it possible to share the basics—what people were named, where they came from, what position they held. That is also happening to no small extent on the protest frontlines at Henoko.

Also, I think that it was because the workshops were small that there was a sense of tension about the act of touching a human body. In spaces for thinking about dignity, you have to know whose body the body before you is; if people become anonymous, that assumption becomes untenable. In the sense that individuals were able to mutually explore how to relate to one another under conditions of full visibility, I think keeping the workshops small was a truly good thing.

—Looking back at the workshops, does anything in particular stand out?

The fact that participants spoke about their own bodies was striking. We were speaking about Henoko, but perhaps even in other contexts, moments where the subject is lost or dignity is stolen lurk in our daily lives. This way of thinking surprised me.

I don't know if I was able to provide sufficient room for them to think about their own bodies, but receiving comments like that was highly significant for me. There was actually someone from Nago among the participants, and even though they were surely quite familiar with the situation at Henoko, they offered an



explanation only Henoko after asking what others thought. Seeing that interaction, I couldn't help thinking, This is how conversations really ought to be.

Apart from that, when the participants moved me, the physical sensations of "being touched," "being moved," "losing gravity" were shared among them. Only then were things connected to discussion of society and authority. I feel that this process, for a workshop that emphasized making "I" the subject, was very important.

Also, when a participant said, "I found myself thinking about the body of the riot police doing the removals," my own thinking was shaken. Protesters and riot police are in opposing positions, but at the same time they are beings whose bodies are being consumed in the same place. I feel that I was confronted with that complexity anew through that participant's comment.

—As well as the pieces shown at this exhibition, you have created many works addressing problems related to Okinawa. Why did you move to Okinawa initially?

The initial impetus was tracing the footsteps of my grandfather, who was mobilized as a student for the Battle of Okinawa and then put in a POW camp. After he left his family in Tokushima and went to Okinawa, where was he imprisoned? How did he get home? I wanted answers to these questions.

As part of my investigations, I went to the archives and looked through photographs of prisoners taken by the US Army. Eventually I became uncertain about the boundary between photographs shot as a "record of history" and photographs shot out of the individual interest or aesthetics of the photographer. I started to wonder if attempting to retrace my grandfather's footsteps from a perfectly objective perspective was actually unnatural. And I was able to accept for the first time that, when I spoke about my grandfather, it was all right to include my own feelings and uncertainty as his grandchild, rather than as an investigator.

I decided that I wanted to create work that would

let me move away from the official figure (my grandfather) recorded in the public histories and toward my grandfather as a family member, and began visiting Okinawa regularly. But I gradually began to feel uneasy about my position of only visiting when necessary. Repeated visits were an option, but I started to think about how I would feel about someone who only came when necessary and left afterward, if I were the one being recorded and investigated. Unable to create work while ignoring that unease, I felt the urge to continue my thinking while superimposing my own living time in the form of residence. And so I decided to move to Okinawa.

—When speaking about Okinawa, what is the attitude you least want to relinquish?

"Whose issue is this to begin with?" and "Who is the subject?"

What I find most frightening is losing track of the subject "I." In my own statements, the moment that I say "Okinawa" or "Japan" does this or that, I am collected into this larger word as subject, and the subject "I" becomes ambiguous. That's why, whether I'm talking about Okinawa or not, I want to always place importance on who is speaking. I also think that this is the only standpoint from which I can take responsibility.

When I speak with Okinawa as subject, I worry about the risk of speaking on someone's behalf about their experiences or pain. I was neither born nor raised in Okinawa; I was born in Tokushima. My standpoint is that of having come to trace my grandfather, who had involvements with Okinawa. I don't have a standpoint from which I can talk about "Okinawan identity," so to speak.

That's exactly why I want to choose the attitude of only speaking about things I've experienced through my body, in situations in which I myself was actually placed, rather than through the larger subject of "Okinawa." That is not explaining Okinawa or representing Okinawa, but closer to presenting my own experiences.

Carried and Carrying, the work I exhibited at



Choreographies of the Everyday, is another example of this—just having seen that work doesn't mean someone understands Henoko. But I suspect that revealing rather than hiding that incompleteness, even if it sometimes means taking the long way around, is itself the only possible form of expression for me.

—To return to discussion of the workshops, how do you think about the act of touching the body of another?

To suddenly touch the body of a stranger is by nature an out-of-the-everyday act. At Henoko, though, it has become the everyday. That feels powerfully warped to me. The moment someone's body is removed by the riot police as state authority is, I feel, exactly the moment when dignity is stolen. And at the same time, the moment when dignity is stolen seems to me exactly the moment when dignity reveals itself most vividly. The moment you are carried away by the riot police, the outline of your body feels distinct, but at the same time there is the sensation that your will is being squeezed out of your body. And isn't that because that is the moment when the intransgressible part of you, as a human, unavoidably appears? Dignity is not something recognized or granted by the system.

How are we to take the fact that these situations when dignity appears are repeated as an everyday matter? I continue to think about this.

—In that light, what are you conscious of when handling bodies in workshops or performances?

I wanted to leave room for the participants' bodies to withdraw at any time. The participants didn't come as performing bodies, but as "bodies for thinking." I wanted to place importance on the premise that even thinking wasn't compulsory.

Touching someone's body can be an act of care, but it can also be violence. For these workshops, there were many staff in the museums who watched over us, making it a protected space, but the acts we were



performing were indeed risky. That's exactly why I consciously made sure not to eliminate an atmosphere allowing people to leave at any time.

Above all, bodies are not signs, but permanently vulnerable things. Because of this, the sensation for me is not one of "handling" bodies; I place importance on the stance of thinking with bodies, of becoming involved with them. Perfectly safe expression doesn't exist, but I do think it's possible to remain aware of risk.

—You also publish a monthly newspaper called the Poyopoyo Newspaper. At this exhibition, you performed using physical expression; what role does Poyopoyo Newspaper, in which words are central, play for you?

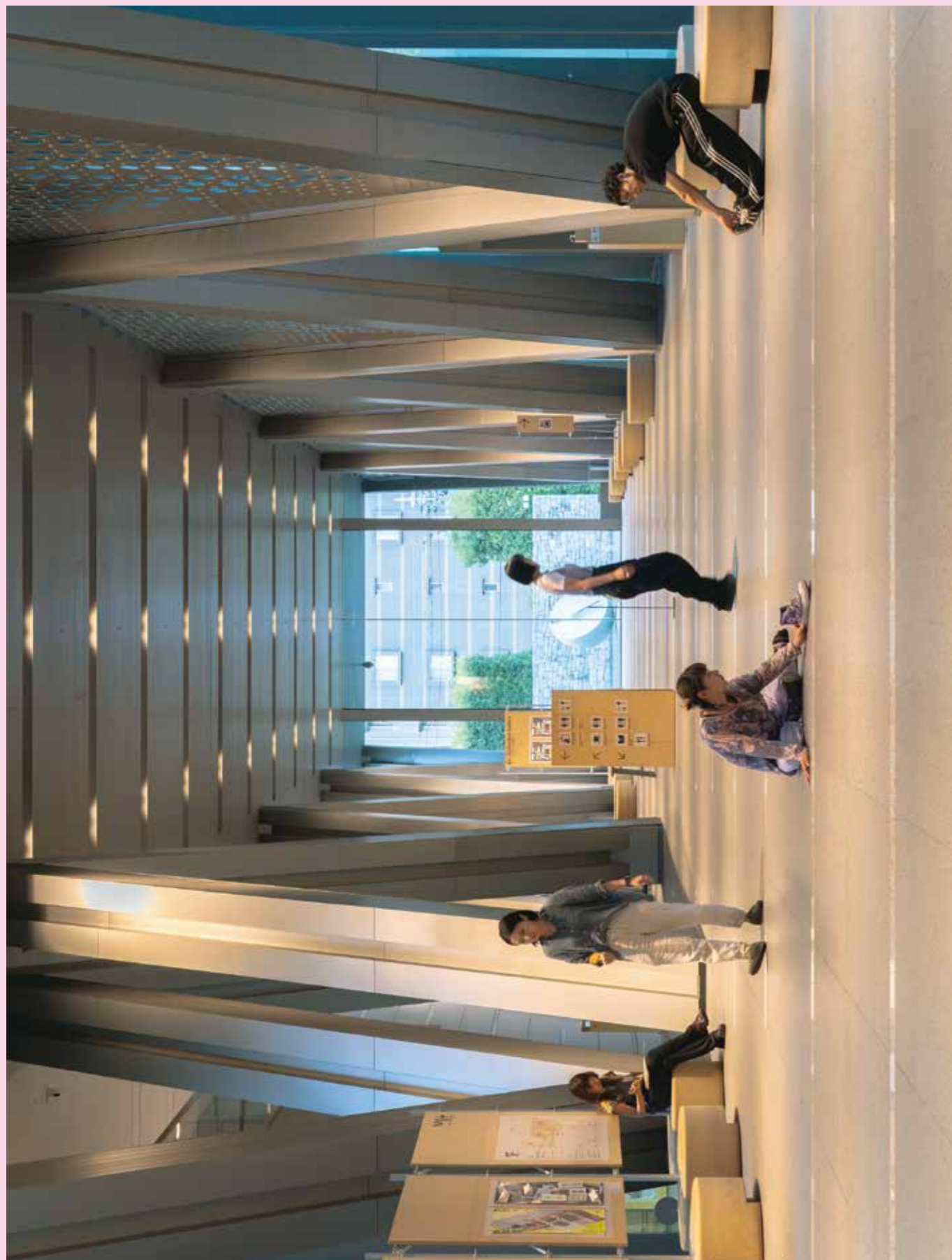
With every edition of the newspaper I produce, I'm reminded of my own ignorance. Most mistakes can be corrected, but sincerity can't be. As a result, I make the newspaper less in order to avoid making mistakes and more to remain aware of my ignorance.

At this exhibition, I handed out a special issue of Poyopoyo Newspaper to workshop participants. On the front, I wrote about information found in all kinds of documents, so not all the subjects were "I." But on the back, I wrote about my feelings about the protest movement at Henoko.

As a result, for me, I think, the Poyopoyo Newspaper is less for conveying something truthfully than a practice for not letting go of myself as subject. Where was I then? What did I see? How did I feel? Only by going back to the "I" each time and continuing to write, I feel, can I maintain my involvement with issues. I think the same could be said of my other work, too.



Loitering Meeting



うろつきミーティング

美術館を、人と人、身体と思考が交差する「共集」の場として捉え直す協働的なパフォーマンスプロジェクト。5人のアーティストが7日間にわたり館内各所で対話やパフォーマンスを行い、建築や展示、観客の振る舞いに応答しながら空間との関係を紡いだ。「うろつきミーティング」とは、揺れ動く行為によって偶然や即興を互いに受け入れながら、その場に立ち上がる一時的な集いの瞬間を捉えようとする実践を表す。

本プロジェクトは、5日間にわたり、アーティストが日替わりでリードを担いながら、美術館の複数の場所で実践された。完成された上演を提示するのではなく、リハーサルや関係づくり、試行錯誤の過程そのものが、観客の往来する展示空間に開かれていた点に特徴がある。声や生卵、身体の密着、匂い、布、花といった要素は、それぞれ個別の行為と呼应しながらも、集団の身体や空間の流れを変化させるための試みとして連なっていた。

実践は、美術館という公共空間のルールや他者の存在と常に交渉しながら進められた。場所が変わることで同じ行為の緊張感が変化し、身体がそこに「在る」こと自体が周囲に影響を及ぼす行為であることが、アーティスト自身によって何度も確認された。監視員や警備員による見えない支えも、身体的な実感として意識されていった。

後半の2日間には、これまでの実践を振り返り、記録のあり方や協働の可能性について話し合う時間が設けられた。5日間で生まれた経験を持ち寄り、できなかったことや直面した限界を整理する行為そのものが、パフォーマンスの延長として位置づけられていた。本プロジェクトは、個々の実践と集団での思考を行き来しながら、美術館という場で身体が置かれる条件や倫理を問い続ける時間となった。[KS]

パフォーマンス

うろつきミーティング

(今宿未悠、ソー・ソウエン、高橋 凛、山田響己)

2025.10.28(火)–11.3(月・祝) 各日10:30–18:00

東京都現代美術館エントランスホール、美術館広場、ホワイエ、中庭、水と石のプロムナード、企画展示室(「日常のコレオ」展示室)コレオのコリドー、サンクンガーデン

スケジュール

10.28(火)	リード:高橋 凛
10.29(水)	リード:山田響己
10.30(木)	リード:高橋 凛
10.31(金)	リード:ソー・ソウエン
11.1(土)	リード:今宿未悠
11.2(日)	リード:うろつきミーティング
11.3(月・祝)	うろつきミーティングパフォーマンス&トーク

記録映像



Loitering Meeting

A collaborative performance process that re-imagines the museum as a site of “co-gathering,” where people, bodies and thought intersect. Five artists engaged in dialogue and performance in various spaces throughout the museum over seven days, weaving relationships with space while they responded to the architecture, exhibits and behavior of the audience. The title *Loitering Meeting* expresses the practice of seeking to grasp the fleeting moments of gathering which arise in the space as chance and improvisation are embraced, through shifting and moving actions.

This project unfolded over five days across multiple locations within the museum, with a different artist serving as the lead each day. Rather than presenting a completed performance, the project was characterized by opening the processes of rehearsal, relationship-building, and trial and error to the exhibition space, where visitors came and went. Elements such as voices, raw eggs, physical proximity, smell, fabric, and flowers responded to individual actions while collectively functioning as attempts to shift the flow of the collective body and the surrounding space.

The practice progressed through ongoing negotiation with the rules of the museum as a public space, and with the presence of others. As locations changed, the tension of the same actions also shifted, and the artists repeatedly confirmed that the very act of a body being “there” is itself an action that affects its surroundings. The invisible support of museum staff and security guards gradually became felt on a bodily level.

In the final two days, time was set aside to reflect on the preceding practices and discuss approaches to documentation and potential collaboration. Bringing together the experiences generated over the five days, the act of identifying what could not be done and the limits encountered was positioned as an extension of the performance. Moving back and forth between individual practice and collective thinking, this project became an ongoing inquiry into the conditions and ethics under which bodies are placed within the museum. [KS]

Performance

Loitering Meeting

(Imashuku Mew, Soh Souen, Takahashi Riko, Takahashi Rin, Yamada Hibiki)

October 28 – November 3, 2025, 10:30–18:00 each day

Museum of Contemporary Art Tokyo, Entrance Hall, Museum Plaza, Foyer, Courtyard, Water and Stone Promenade, Corridor of Choreographies, Exhibition Galleries (*Choreographies of the Everyday*), Sunken Terrace

Schedule

October 28:	Lead by Takahashi Rin
October 29:	Lead by Yamada Hibiki
October 30:	Lead by Takahashi Riko
October 31:	Lead by Soh Souen
November 1:	Lead by Imashuku Mew
November 2:	Lead by Loitering Meeting
November 3:	Loitering Meeting Performance & Talk

Recorded Video



10月28日 | October 28



10月31日 | October 31



10月29日 | October 29



11月1日 | November 1



10月30日 | October 30



11月3日 | November 3



アーティストトーク(2025年11月3日)

登壇者:今宿未悠、ソー・ソウエン、高橋莉子、高橋 凜、山田響己
聞き手:権 祥海

リードを担った5日間で試みたこと

権: まず、リードを担当した日に試みたことを、簡単に教えてください。

ソー: 私は、完成されたパフォーマンスではなく、リハーサルや関係づくりのプロセスを展示空間の中で行うことを試みました。声や生卵を扱う行為を通して、集団の身体が立ち上がるための条件を探りました。

今宿: 人と人が強く密着する状況をつくり、痛みや不安定さを含んだ身体の関係を試みました。密着を続けるための調整や試行錯誤そのものを、協働のプロセスとして実践しました。

山田: 焼き芋の香りを美術館の中に運び入れることを試みました。そのプロセスを分担し、共有することで、空間に変化を起こすことを意識しました。

高橋 凜: 布を引っ張ることと、その下で休むことを交互に行う構造を試みました。緊張と弛緩、労働と休息の関係が、身体のやりとりとして立ち上がることを目指しました。

高橋莉子: 屋外では花を持ち、屋内では花を持つふりをする姿勢をとり続けることを試みました。花を持っている、または持っていない状況を通して、花という存在を想起させることを意識しました。

美術館における身体感覚と居心地

権: 美術館のさまざまな空間でパフォーマンスを行うなかで、そこで生じた身体感覚や居心地について、どのように感じましたか。

今宿: 事前に提出したプランが、美術館のルールや公共性のなかで何度も調整されていく経験が印象的でした。身体がそこにあるだけで周囲に影響を与えてしまうことを強く実感し、どの場所なら成立するのかを考え続けた期間だったと思います。

山田: 館内外や展示室とパブリック空間を行き来する構造そのものが、パフォーマンスの発想につながりました。同じ行為でも場所が変わるだけで空気や緊張感が大きく変わることを、実践を通して体感できました。

高橋 凜: 場所ごとの空気感を意識しながら、自分たちで調整できるようになっていった感覚があります。床に寝転んだり、水辺に入ったりするなかで、美術館が身体的にとっても身近な空間になりました。

高橋莉子: パフォーマンス中、監視員や警備員の方々の存在や配慮を強く感じていました。美術館という場が、多くの人の見えない支えによって成り立っていることを、実感として理解した経験でした。

ソー: 美術館に「パフォーマーとして存在すること」自体が、周囲に影響を与える行為だと強く感じました。無意識に生じる加害性も含めて理解したうえで、今後の実践ではより慎重に選択していきたいと思いました。

振り返りと再構成に向けた2日間

権: リードの期間を経て、後半にはこれまでの実践を振り返り、作り直す時間が生まれました。その話し合いの過程や、実際に試して感じたことを教えてください。

高橋 凜: 記録が進むなかで、「うろつきミーティング」が自分たちの手を離れていく感覚に不安を覚えました。だからこそ、受け身ではなく、どう関わるかを考え直す時間が必要でした。

ソー: 再演や記録をどう考えるかが、話し合いの中心になっていました。何をどう残すのか、そしてそれを誰が主体的に行うのかを、繰り返し議論していたと思います。美術館という現実的な制約のなかで、アイデアをどう変形させるか、あるいは美術館の側がどう変わり得るのかを話していました。限界点を見つけ、それを言語化し、共有するところまで含めて記録すべきだ

と考えました。

今宿: 美術館でやらなかったことや、見えてきた限界を一度整理して、もう一度作り直そうという流れになりました。そこから1人ずつ、自分の実践を振り返り、次に何をするかを話していき

ました。
山田: 5日間で集めた素材を持ち寄り、「これをどう組み直すか」を考える時間だったと思います。他者のアイデアに対する反応の速さや柔軟さが、個人制作とはまったく違う質を生んでいま

した。
高橋莉子: 当初は最後に共同パフォーマンスをするイメージでしたが、5日間を経て「やり直したいこと」が明確になっていきました。議論を重ねた結果、それぞれの実践を新しい形で再構成する、自然な流れに落ち着いたと感じています。

個人と集団を行き来する経験

権: 「うろつきミーティング」の仕組みのなかで1週間を過ごしてみて、個人と集団を行き来する経験をどのように感じましたか?

高橋 凜: 普段なら自分では選ばない方法論に身を委ねるなかで、信頼関係が強く立ち上がっていくのを感じました。相手の身体の状態が自分のことのようにわかってしまい、作品として見せることと、人として守ることのあいだで強く倫理を意識した1週間でした。

ソー: 一緒に過ごす時間が増えるにつれて、身体や立場の境界が薄れていく感覚がありました。その一方で、他者の身体をどう扱うのかという暴力性については、毎日のように話し合いを重ねていました。

今宿: 他のメンバーの実践に参加するなかで、それぞれのケアの方法や倫理観が強く意識されるようになりました。自分の番になったとき、これまで当たり前だと思っていた行為のラディカルさに初めて気づき、深く考え直す経験になりました。

山田: この集団が何なのかを考え続ける1週間だったと思います。コレクティブでもユニットでもない関係性のなかで信頼が育ち、個人の実践では出てこないアウトプットを試みることができました。

高橋莉子: 1人で完結する制作とはまったく違い、他者と生活し、意見を交わしながらパフォーマンスを行う経験でした。自分の実践に潜む暴力性にも向き合いながら、他者の提案によって作品が変化していく過程がとても印象に残っています。



ソー・ソウエン Soh Souen



今宿未悠 Imashuku Mew



山田響己 Yamada Hibiki

Artist Talk (November 3, 2025)

Speakers: Imashuku Mew, Soh Souen, Takahashi Riko, Takahashi Rin, Yamada Hibiki

Moderator: Kwon Sanghae

Practices Explored During the Five Lead Days

Sanghae: To begin, could each of you briefly talk about what you focused on during the days you took the lead?

Souen: Instead of presenting a finished performance, I tried to carry out rehearsals and the process of building relationships inside the exhibition space. By working with actions involving voice and raw eggs, I explored the kinds of conditions allow a collective body to emerge.

Mew: I created situations in which people came into very close physical contact and explored bodily relationships that included pain and instability. The ongoing adjustments and trial and error required to sustain that closeness became a collaborative process in itself.

Hibiki: I tried to bring the smell of roasted sweet potatoes into the museum using only the body. I focused on how dividing and sharing something invisible could create changes in the space.

Rin: I worked with a structure that alternated between pulling fabric and resting beneath it. I was interested in how tension and release, and labor and rest, might take shape through exchanges between bodies.

Riko: I tried to keep holding flowers outdoors, and not hold them indoors. By staying with the condition of either holding or not holding flowers, I focused on how to evoke the presence of the flowers themselves.

Experiencing the Museum Space through the Body

Sanghae: How did it feel in your body after performing in different areas of the museum? What kinds of comfort or discomfort did you experience?

Mew: What really stayed with me was the experience of

seeing the plans we submitted in advance being adjusted over and over to comply with the rules of the museum and its public nature. I strongly felt how having a body present can affect everything around it, and it made me keep thinking about which spaces would actually allow the work to function.

Hibiki: The structure of moving back and forth between inside and outside the museum, and between gallery spaces and public areas, became the basis for the idea of my performance. Through practice, I strongly felt how the same action, when carried out in different locations, can completely change the atmosphere and tension of a space.

Rin: As we became more aware of the atmosphere of each place, I had a feeling that we also got better at adjusting ourselves. Lying on the floor or entering the water made the museum feel surprisingly close and physically familiar.

Riko: During the performance, I was very aware of the presence and care of the museum staff and security guards. It was an experience that made me understand, in a very concrete way, how the museum as a place is sustained by the invisible support of many people.

Souen: I strongly felt that simply "being there as a performer" in a museum is an action that affects others in itself. Being aware of the unintended harm that can happen unconsciously made me want to make more careful choices in my future work.

Two Days of Reflection and Reconfiguration

Sanghae: After the lead period, the second part of the week was spent reflecting on what you had done and reworking it. Could you share what those discussions were like and what you felt through actually trying things out?

Rin: As we moved forward with documentation and archiving, I started to feel uneasy about *Loitering Meeting* slipping out of our hands. That was why it felt important to rethink how we were involved — not passively, but actively.

Souen: A lot of our discussions focused on how to think about performing the work again and archiving. We kept coming back to questions about what should be preserved, how it should be preserved, and who should take responsibility for doing so. Working within the real constraints of the museum, we talked about how ideas could be reshaped — or whether the museum itself might also be able to change. For me, even identifying the limits of what was possible, and writing them down and submitting them, felt like part of the archive.

Mew: We decided to first organize what couldn't be done in the museum and the limits that had become clear, and then try to remake the work from there. From there, each of us reflected on our own practice and talked about what we wanted to do next.

Hibiki: It felt like it was a moment that brought together all the materials we had gathered over five days and ask, "How do we reassemble this?" The speed and flexibility of responding to other people's ideas created something completely different from our individual work.

Riko: At first, we imagined finishing with a joint performance, but over the five days it became clear that there were things we wanted to redo. Through ongoing discussion, we naturally arrived at a form where each practice could be reworked in a new way.
Moving Between Individual and Collective Practice

Moving Between Individual and Collective Practice

Sanghae: After spending a week within the framework of *Loitering Meeting*, how did you experience moving back

and forth between the individual and the group?

Rin: By placing myself in methods I wouldn't normally choose, a strong sense of trust began to take shape. I started to understand the bodily states of other people almost as if they were my own, and throughout the week, I kept thinking about the ethical tension between presenting something as a work and protecting someone as a person.

Souen: As we spent more time together, it felt like the boundaries between our bodies and our roles gradually began to blur. At the same time, we were talking almost every day about the violence involved in how we handle other people's bodies.

Mew: By taking part in the practices of other members, I became much more aware of each person's approach to care and their sense of ethics. When it was my turn, I realized how radical some of the actions I had always taken for granted were for the first time, and it really made me rethink them.

Hibiki: We spent the whole week asking what this group actually was. Trust grew within this relationship that wasn't a collective or a unit, and we were able to try things that wouldn't have been part of our individual practices.

Riko: It was completely different from making work on my own — living with others, exchanging ideas, and performing together. As I confronted the violence embedded in my own practice, I was also deeply struck by how the work kept changing in response to the proposals of other people.



高橋 凛 Takahashi Rin



高橋莉子 Takahashi Riko



Kuroda Natsuki

黒田菜月

1988年神奈川県生まれ。東京都拠点。

黒田菜月は、写真や映像を中心に用いて、フィールドワーク、ワークショップなど多面的な活動を行う。「見る」という日常的な行為の意味や影響に関心を寄せ、人々が写真や動物、野鳥などを見つける日常の光景を記録してきた。また、写真を媒介として人と人のあいだに生まれるやりとりを映像化することで、自身の実感が他者にどのように影響を与えるか、その関係性のあり方を探る作品を制作している。

「凹凸写真ワークショップ」は、長期入院などにより美術館に足を運ぶことが難しい子どもたちを対象に実施された。東京都立墨東特別支援学校の先生方と連携し、病院内の教室を中心に、オンラインと対面を組み合わせたハイブリッド形式で、2回にわたって行われた。参加者には一時退院中の子どもや当日ベッドから出られない子どもも含まれ、それぞれの状況に応じて参加できるよう、参加方法や進行は先生方と相談しながら組み立てられた。

本展では、ワークショップで使用された凹凸写真と、関わった先生方へのインタビュー映像を紹介した。子どもたちがどのようなかたちで制作や対話に関わったのか、その過程を来場者と共有する試みとなった。本ワークショップは、見ること、伝えること、想像することが他者との関係のなかで立ち上がるあり方を、実践を通して問い直す場ともなった。[KS]

Kuroda Natsuki

Born 1988 in Kanagawa, Japan. Based in Tokyo, Japan.

Kuroda engages in multifaceted practice including field work and workshops, primarily using photography and video. Interested in the meaning and impact of the everyday act of “seeing,” she documents scenes such as people viewing photographs, animals and wild birds in their daily life. Further, by visualizing the interactions that arise between people through photography as a medium, she creates works exploring how one’s own experience impacts others, and the nature of those relationships.

Tactile Photography Workshops were held for children who have difficulty visiting the museum due to long-term hospitalization or other similar circumstances. Working in collaboration with teachers from Bokuto Special-Needs Education School, the workshops were conducted twice in a hybrid format that combined online and in-person sessions, primarily in hospital classrooms. Participants included children who were temporarily discharged as well as those who were unable to leave their beds on the day. In response to each child’s situation, the format and flow of the workshops were carefully developed through ongoing consultation with the teachers, allowing for flexible forms of participation.

Tactile photographs used in the workshops, along with interview videos featuring the participating teachers, were presented in the exhibition. This was an attempt to share with visitors how children engaged in the process of making and dialogue. Through practice, the workshops also became a space for reconsidering how seeing, communicating, and imagining emerge within relationships with others. [KS]

Tactile Photography Workshops

June 5, 2025, 11:00–12:00
and July 17, 2025, 10:30–11:30

Bokuto Special-Needs Education School

Interview video *The Filling Classroom: Those at Its Side*
Concept and Editing: Kuroda Natsuki
Filming: Iio Yukiko
Special thanks: Bokuto Special-Needs Education School

Artist Talk by Kuroda Natsuki

November 12, 2025, 16:00–17:30

Museum of Contemporary Art Tokyo, Corridor of Choreographies, Exhibition Gallery (*Choreographies of the Everyday*)

ワークショップの流れ

ワークショップでは、各参加者にカラー写真、凹凸写真、記入シートが事前に渡され、授業の時間までは開けてはいけなくと伝えられていた。カラー写真と凹凸写真は異なる組み合わせとされ、参加者同士が直接見せ合うことなく、言葉や感覚を通して共有する構成がとられた。参加者はオンラインで参加し、それぞれ自分で考えたニックネームを使用し、顔も名前も伏せた状態で進化した。



ワークショップは次の流れで進められた。

①カラー写真のワーク

参加者は、手元のカラー写真の内容を言葉にして記入シートやチャットに書き込み、写真を見せずに発表した。視覚情報を直接共有しないことで、言葉による想像が広がった。黒田は、チャット欄のコメントや時折画面に映し出される手書きのコメントを見ながらファシリテーションを行い、参加者の発想を促した。



Flow of the Workshop

At the workshop, each participant was given a set of color photographs, tactile photographs, and a worksheet, and they were asked not to open them until class time. The color photographs and tactile photographs were in different combinations, so that participants could not show their materials directly to one another, but instead shared them through words and sensory descriptions. Participants joined the workshop online using nicknames they chose for themselves, and the session proceeded without revealing their faces or real names.

The workshop proceeded in the following steps.

① Color Photograph Exercise

Participants described the contents of their color photographs in words, writing them on the worksheet or in the chat, and shared their descriptions without showing the images themselves. Without sharing visual information directly, the exercise allowed imagination to expand through language. Kuroda facilitated the session by responding to comments in the chat and to handwritten notes that occasionally appeared on screen, encouraging participants’ ideas to develop.

凹凸写真ワークショップ

2025.6.5(木) 11:00–12:00、7.17(木) 10:30–11:30

東京都立墨東特別支援学校 病院訪問つばさ学級

インタビュー映像「満ちる教室 かたわらの人々」
企画・編集：黒田菜月
撮影：飯岡幸子
スペシャル・サンクス：東京都立墨東特別支援学校 病弱教育部門病院訪問つばさ学級

黒田菜月 アーティスト・トーク

2025.11.12(水) 16:00–17:30

東京都現代美術館企画展示室(「日常のコレオ」展示室)
コレオのコリドー

②凹凸写真のワーク

次に、参加者は凹凸写真を指先でなぞり、形や手触りから想像したことを言葉に書き留めた。触覚を通じた体験により、身体的な感覚に基づく思考が促された。ここでも、コメントや手書きメモを通してのやりとりが、オンライン上でのやりとりの中での想像を支えた。



② Tactile Photograph Exercise

Next, participants traced the tactile photographs with their fingertips and wrote down what they imagined based on the shapes and textures they felt. By engaging through touch, the exercise encouraged ways of thinking grounded in physical sensation. In this exercise as well, exchanges through chat comments and handwritten notes supported shared imagination within the online setting.



③写真合わせ

最後に、最初のワークで書かれた言葉がモニターに順に表示され、参加者は自分の凹凸写真と対応すると思われる言葉に反応した。記入シートが貼られた板を裏返すとカラー写真が現れ、想像と実物の差異や一致を確かめる場面が生まれた。



③ Matching the Photographs

Finally, the words written during the first exercise were displayed one by one on the screen, and participants responded to the descriptions they felt best matched their tactile photographs. When the boards with the worksheets on them were turned over, the color photographs were revealed, creating moments where participants could compare their imagined images with the actual photographs and notice both the differences and where they matched.



凹凸写真ワークショップを振り返る

*本ワークショップについて、黒田菜月がアーティストトーク(2025年11月12日)で述べた言葉を収録する

美術館に来られない人たちへ

今回わたしがワークショップの対象にしたのは、美術館に来ることができない人たち、その中でも病院で長期入院している子どもたちでした。彼らはそれぞれ別々の病院で、別々の病室にいる場合が多く、集団で同じ場所に集まる機会がありません。でも、自分と似たような状況にある仲間が、どこかにいるかもしれない。そのことを何かのかたちで感じられないかな、と思ったのが出発点でした。

言葉にすることが、誰かに届くこと

ワークショップでは、カラー写真と言葉、そして凹凸写真を使いました。ただ自分が見えているものを言葉にする、ということではなく、誰かに伝えるために表現する、という状況をつくりたかった。自分の持っている写真を、誰かが探してくれるかもしれない、自分の書いた言葉が、誰かの手元にある写真と結びつくかもしれない、そういう関係を、できるだけシンプルな構造で用意しました。

最前列にいるのは、誰か

一見すると、とても素朴なワークだと思います。誰かが持っているものを、誰かが言葉で探す。でもその環境、その状況だからこそ、自分の実感が、他の誰かに影響を与えるということが、とても切実な感覚として立ち上がるのではないかと考えていました。最初から、はっきりしていたことがあります。このワークショップは、美術館に来ている人のためのものではなく、病院にいる子どもたちが、最前列で体験するものにしたということでした。



語られるのは、現場のまなざしから

ワークショップ中、わたしたちは子どもたちの様子をほとんど見ることができていません。ベッドサイドでのフォローや細かな調整は、すべて先生たちが担ってくださいました。相手がいることが前提のワークショップだったので、人数が直前まで変わる状況のなかで、誰一人取り残されないように、構造が成立するように、先生たちが見えないところで本当にたくさんのことをしてくださいました。

そうしたやり取りを重ねるなかで、このワークショップは、わたしたちの言葉ではなく、先生たちの言葉を通してでしか語れない、という感覚が、だんだんと強くなっていきました。ここに学校があって、先生がいて、学びがある。誰かが確かにその時間を生きている。そのこと自体を、美術館の中でどう伝えられるか。今回制作したインタビュー映像は、その問いと一緒に進んでいったものだったと思います。



Reflections on *Tactile Photography Workshops*

*The following is a record of some of the comments made by Kuroda Natsuki about the workshop during her artist talk (November 12, 2025).

For People Who Cannot Visit the Museum

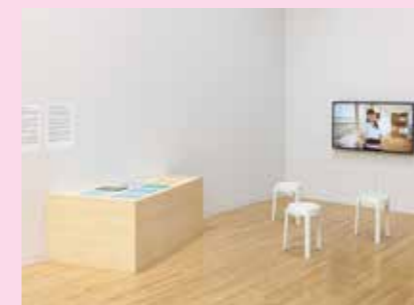
For this workshop, I wanted to work with people who cannot visit the museum, especially children who are hospitalized for long periods of time. Many of them are in different hospitals, often in separate rooms, and rarely have the chance to gather in one place. I kept thinking about whether there might be a way for them to feel that others in similar situations are somewhere out there. This question became the starting point for the project.

Finding Words that Reach Others

In the workshop, color photographs, words, and tactile photographs were used. What I wanted to do was not just for the participants to describe what they could see, but to create a situation where they could express something to communicate with someone else. Someone might be searching for a photograph I have; the words I wrote might connect with a photograph someone else is holding. I tried to set up these kinds of relationships using a structure as simple as possible.

Who Is in the Front Row?

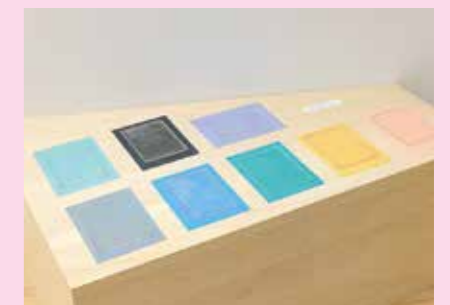
At first glance, the workshop might seem very simple: one person holds something, and another tries to find it through words. But it was precisely in that environment, in that situation, that one's own sense of experience could emerge as something deeply felt—something that genuinely affects someone else. There was one thing that was clear to me from the beginning: this workshop was not meant for people who could come to the museum. I wanted the children in the hospital to be in the front row so they could experience it first.



What Is Spoken, from the Gaze of the Site

During the workshop, we were hardly able to see the children ourselves. All bedside support and fine-tuning were handled by the teachers. Because the workshop was built around the presence of others, and because the number of participants could change right up until the last moment, the teachers did an enormous amount of work behind the scenes to make sure no one was left out and that the structure could hold.

As we continued to work together, I gradually began to feel that this workshop could not be spoken about in our own words, but only through the words of the teachers. There is a school here, there are teachers, and there is learning. Someone is truly living through that time. The question became how to convey that within the museum space. I think the interview video we produced helped us move forward with that question.





コレオの廊下 | Corridor of Choreographies

「コレオの廊下」は、「日常のコレオ」展におけるさまざまなパフォーマンスやワークショップの拠点である。

この空間では、活動の記録や情報の共有が行われるとともに、参加者同士やアーティストとの交流の場を目指した。壁面のカレンダーにはパフォーマンスやワークショップの記録写真が順次貼り重ねられ、モニターでは各活動の映像が公開された。また、アーティストによるトークイベントも開催され、活動の背景や制作過程について知る機会が提供された。

つまり、「コレオの廊下」は、展示会全体の身体的な体験を振り返るための拠点であり、日常を再考する視点を参加者と共有する場であった。

The *Corridor of Choreographies* was a site for various performances and workshops held as part of the *Choreographies of the Everyday* exhibition.

The corridor both functioned as a space for sharing records of and information about activities and facilitated interaction between participants and artists. Photographs documenting performances and workshops were layered on the wall calendar, and video of activities played on the monitor. From time to time, artists appeared for public conversations and discussions, offering insight into the background and creation processes behind their work.

In short, the *Corridor of Choreographies* was a center for reflecting on the physical experience of the exhibition as a whole, and a space where participants could share perspectives on rethinking the everyday.



出来事のあとに——展示とパフォーマンスの時間、関与、記録

権 祥海(東京都現代美術館学芸員)

展示とパフォーマンスの時間構造

本展では、展示とパフォーマンスを展示会という枠組みのなかに並置し、時間性や身体との関わり方が異なる実践を重ねることで、日常や公共性、行為主体性といったテーマを多様なかたちで捉えることを目指した。展示空間での作品鑑賞と、館内外で行われるパフォーマンスは互いに影響し合い、鑑賞者の注意や振る舞いを再編成していった。

クレア・ピショップが指摘するように、展示とパフォーマンスは形式や没入の度合いこそ異なるが、いずれも対象への集中を成立させるための時空間的な装置である⁽¹⁾。展示は会期全体にわたる「展示時間(exhibition time)」を前提とし、鑑賞者は自らのペースで作品が配置された空間を回遊する。一方、パフォーマンスは特定の日に立ち上がる「イベント時間(event time)」のもとで、身体と注意を一時的な出来事に引き寄せる⁽²⁾。本展では、これら異なる時間構造が重なり合うことで、集中と分散、参加と距離といった多様な鑑賞の振る舞いが立ち現れる場を構想した。

美術館でのパフォーマンスでは、鑑賞者の身体的な動き自体が出来事を形づくる要素となる。立ち止まる、通り過ぎる、距離を取る、参加するという選択は、日常的な身振りの延長でありながら、美術館という制度的空間の暗黙の規範(静かに振る舞う、動線を妨げない、私的行為を控えるなど)と作品そのものとのあいだで生じる、交渉や調整の行為として現れる。

本展のパフォーマンスやワークショップは多様で、館内から屋外へ移動するもの(トランスフィールドスタジオ)、館外での活動を展示空間で紹介するもの(黒田菜月)、講堂で完結するもの(カレル・ファン・ラーレ)、展示空間の内と外を横断するもの(うろつきミーティング)などがあった。その時間帯、美術館は作品が設えられ

る空間であると同時に、行為や関係が進行する場ともなり、展示を鑑賞する時間と出来事に居合わせる時間が重なり合った。

鑑賞体験の流動性と関与の多様化

展示鑑賞の流れのなかで、特定の時間にパフォーマンスが行われることで、鑑賞者の滞在や移動、関わり方に変化が生じた。「うろつきミーティング」では、視線や通行の流れ、音が出来事に関与し、特定の参加者に閉じない形で進化した。ファン・ラーレのパフォーマンスでは、決められた時間に人々が集まり、短時間で同じ状況を共有した。トランスフィールドスタジオのツアーパフォーマンスでは、移動ルートや進行ペースが各自に委ねられ、空間の巡り方と時間の経験がそれぞれ異なるプロセスとして立ち上がっていた。こうした実践のなかでは、展示鑑賞を目的に来場した人と、パフォーマンスを目的で来場した人の動線や滞在が部分的に重なる場面もあった。鑑賞は個別の行為であると同時に、場に生じる関係のなかで経験されるものだった。

その過程で、展示とパフォーマンスを並置する試みは、展示空間の運用にとどまらず、構想や設計のあり方そのものを問い直すものとなっていた。具体的には、鑑賞時間や動線、情報の伝え方において、展示中心の枠組みとは異なる整理を試みていたものの、その意図は全体の構成として十分に共有されていなかった。展示会ウェブページや展示室内で各プログラムの情報提供は行われていたが、展示とパフォーマンスを並置することで、どのような鑑賞体験を想定していたのかは、実践のなかで十分に言語化されないまま残された。

このような状況を背景として、異なる時間性と関与の様式が並走することは、本展の成立条件の一つだった。展示鑑賞の流れのなかでパフォーマンスが行われる場面では、鑑賞者の振る舞いは一様ではなく、立ち止まる、距離を取って通過する、あるいは

は作品に直接的に関与するなど、状況ごとに異なるかたちで現れていた。本展のキュレーションは、こうした多様な関与を含み込み、展示とパフォーマンスの関係を固定的な構図としてではなく、進行する場のなかで立ち上がる問題として提示しようとしていた。この点において、本展は、鑑賞体験を作品理解にとどめず、場や他者との関係のなかで生起するものとして捉え直す視点を開いている。

これらの検討を踏まえると、展示とパフォーマンスを同時並行させるキュレーションでは、関与の違いを一つの形式に収束させるのではなく、分岐し続ける状況そのものを、一定の前提と責任のもとで支えるという視点が重要になる。その際に問われるのは、鑑賞者の判断に開かれた状況を単に用意することではなく、その判断が生じる条件や不均衡を引き受けながら、関与のあり方を共有可能な問題として場にとどめ続けることである。今回の実践は、場の設計や情報提示のあり方をめぐる課題を含みつつ、展示と出来事が交差する場において、鑑賞や参加がどのように成立しうるのかを具体的に示すものとなった。

出来事と記録のあいだにあるもの

会期中に立ち上がった出来事は、その場で完結するものではなく、会期後の振り返りを通じて、異なる時間や文脈のなかで再び意味づけられていく。アメリカ・ジョーンズが述べるように、パフォーマンスはその場で体験される瞬間に閉じず、記録を振り返ることも、直接体験と同じくらい、作品が置かれた歴史的、社会的文脈を理解するうえで重要な役割を果たす⁽³⁾。特定の時間と状況で成立した経験は、そのまま保存することはできないが、時間的な距離を受け入れることで、作品を取り巻く文脈やそこで生じた出来事を捉え直し、新たな読みを開くことが可能になる。

記録は、出来事を単純に再現するものではなく、その外部に位置しながら時間や空間をずらし、経験を別のかたちで立ち上げ直すための媒介として機能する。本記録集に収録された写真、映像、テキスト(スクリプト、インタビュー、論考など)は、出来事の一回性を前提にしつつ、パフォーマンスに立ち現れる感覚やアーティストの思考の断片を伝えることを意図している。イメージや言葉からなる各素材は、パフォーマンスのさまざまな表情や空間との響き、鑑賞者との関わりを組み合わせる重層的に示される。こうした構成により、出来事や場のあり方を読み解く手がかりを提供する。

本記録集は、会期中の出来事を一つの全体像として確定することを目指すものではない。むしろ、会期後に振り返り、断片的に共有される経験をつなぎ直すための回路を提供するものである。ここで示されるのは、完結した記録ではなく、会期中の残像やかけらを手がかりに、異なる時間や文脈の中で思考や感覚を呼び起こすための暫定的な配置である。

【注】

- (1) Claire Bishop, "Black Box, White Cube, Gray Zone: Dance Exhibitions and Audience Attention", *TDR: The Drama Review*, Vol.62, no.2, Summer 2018, pp.29-30
- (2) 同上。
- (3) Amelia Jones, "Presence in absentia: Experiencing performance as documentation", *Art Journal*, Winter, Vol. 56, Issue 4, 1997, p.11

After the Event: Time, Engagement, and Documentation in Exhibition and Performance

Kwon Sanghae (Museum of Contemporary Art Tokyo)

The Temporal Structures of Exhibition and Performance

In this exhibition, exhibits and performances were juxtaposed within a shared framework — by layering practices that differ in their temporalities and relationships to the body, the exhibition articulated themes such as everyday life, publicness, and agency in multiple ways. Works that were viewed in the exhibition space, and performances that unfolded both inside and outside the museum influenced one another, gradually reshaping the attention and behavior of the visitors.

As Claire Bishop has pointed out, although exhibitions and performances differ in form and in their degree of immersion, both function as ways of organizing space and time in order to focus attention on what is presented.¹ Exhibitions are grounded in an extended "exhibition time" that spans the duration of the show, allowing visitors to move through the space of displayed works at their own pace. Performances, by contrast, unfold within a specific "event time," drawing bodies and attention toward a temporally bounded moment.² In this exhibition, the overlap of these different temporal structures revealed a range of ways of engaging with the works, including concentration and dispersion, participation and distance.

In performances that were held inside the museum, the physical movements of the visitors themselves become elements that shape the event. Choices such as stopping, passing by, keeping distance, or choosing to participate are an extension of everyday gestures, yet they also emerge as acts of negotiation and adjustment between the work and the institutional norms of a museum — such as behaving quietly, not disrupting circulation, or refraining from overtly private actions.

The performances and workshops in this exhibition took a variety of forms: some moved from inside the museum to outdoor (Transfield Studio); others introduced activities that took place off-site in the exhibition space (Kuroda Natsuki); some were completely held only in the auditorium (Karel van Laere); and others spanned both the interior and exterior of the exhibition spaces (Loitering Meeting). During these moments, the museum became not

only a place where works were displayed, but also a site where actions and relationships unfolded, as the time spent viewing the exhibition overlapped with the time of encountering an event.

The Fluidity of Viewing and Expanding Modes of Engagement

Since performances were scheduled at specific times within the flow of exhibition viewing, the visitor's patterns of movement, duration of stay, and modes of engagement began to shift. In *Loitering Meeting*, elements such as gaze, circulation, and sound became part of the event itself, allowing it to unfold without being confined to a fixed group of participants. In van Laere's performance, people gathered at a specific set time and shared the same situation over a short period. In the tour performance led by Transfield Studio, routes and pacing were left to each participant, so that movement through space and the experience of time emerged as individualized processes. Across these practices, there were moments when the circulation and duration of stay of visitors who came primarily to see the exhibition overlapped with those who came specifically for the performances. Viewing became not only an individual act, but also an experience shaped through relationships that emerged within the space.

During this process, the attempt to juxtapose exhibition and performance came to question not only how the exhibition space was operated, but also the exhibition's conception and design. More specifically, while alternative approaches departing from a display-centered framework were explored in relation to viewing time, circulation, and the communication of information, these intentions were not fully shared as part of the exhibition's overall structure. Although information about each program was provided on the exhibition website and within the galleries, the type of viewing experience envisioned through the juxtaposition of exhibition and performance remained insufficiently articulated in practice.

Against this background, the overlap of different temporalities and modes of engagement was one of the conditions that enabled this exhibition. When

performances occurred within the flow of exhibition viewing, visitors' responses varied: they might stop, pass by at a distance, or engage directly with the work. The curatorial approach of this exhibition attempted to accommodate these varied forms of engagement, presenting the relationship between exhibition and performance not as a fixed configuration but as an issue that emerged within situations that continuously unfolded. In this sense, the exhibition opened a perspective that understands the viewing experience not only as a matter of interpreting works, but as something that emerges through relationships with the space and with others.

Taking these considerations into account, curatorial approaches that run exhibition and performance in parallel need to avoid reducing different forms of engagement to a single format. Instead, it becomes important to support the continually diverging situations, under clearly defined assumptions and responsibilities. What is required, then, is not simply to create situations that are open to visitors' judgment, but to continue holding those situations in place while taking responsibility for the conditions and imbalances where these judgments emerge, and to keep modes of engagement present within the space as a shared concern that can be discussed. While this practice includes unresolved questions around spatial design and the communication of information, it also offers a concrete illustration of how viewing and participation can come into being in sites where exhibition and event intersect.

Between Event and Documentation

Events that occurred during the exhibition period did not end at the moment they took place; rather, they continue to be reinterpreted through reflection after the exhibition, allowing it to take on new meanings across different times and contexts. As Amelia Jones has noted, performance is not confined to the moment of its live experience, and revisiting documentation plays a role just as important as direct encounter in understanding the historical and social contexts in which a work exists.³ While experiences that unfold in specific times and situations cannot be preserved

as they are, accepting this temporal distance allows us to reconsider the contexts surrounding a work and the events that occurred, opening new ways to read and understand them.

Documentation does not simply reproduce an event. Positioned outside the event, it functions as a medium that shifts time and space, allowing experiences to be reactivated in different forms. The photographs, videos, and texts (such as scripts, interviews, and critical essays) included in this publication are compiled with an understanding of the one-time nature of each event, while aiming to convey things like the sensations that emerged from the performances and fragments of the thinking of the artists. Together, these images and words present multiple layers of the performances: their different expressions, their resonance with the space, and their relationships with viewers. Through this structure, it offers clues for understanding the events and the ways the sites functioned.

This publication does not aim to fix the events that unfolded during the exhibition into a single account. Rather, it offers a framework for looking back after the exhibition and reconnecting with experiences that were shared only in fragments. What is presented here is not a complete record, but a temporary configuration built from afterimages and traces of the exhibition, offering a way for thought and sensation to re-emerge in different times and contexts.

[Notes]

1. Claire Bishop, "Black Box, White Cube, Gray Zone: Dance Exhibitions and Audience Attention", *TDR: The Drama Review*, Vol.62, no.2, Summer 2018, pp.29-30
2. Ibid.
3. Amelia Jones, "Presence in absentia: Experiencing performance as documentation", *Art Journal*, Winter, Vol. 56, Issue 4, 1997, p.11

公共をどのように書き換えるのか？

原田美緒(東京都現代美術館学芸員)

理想を超えて

「日常のコレオ」展図録に寄稿した「公共を書き換える」という論考では、生きた感覚を展示室内に取り込むメディアとしての身体を通じた実践——パフォーマンスやワークショップなど——は、美術館という制度的空間、ひいては公共空間一般のあり方を刷新する可能性があるとした、ある種の期待を語るステートメントであった。

しかしそれは、それぞれのパフォーマンスやワークショップが行われる以前に書かれたいわば「理想」であり、個々の実践がもたらした具体的な経験や摩擦、違和感、そして予期せぬ矛盾までは十分に織り込めていなかったように思う。

その実践を終えた今、理想はどの程度まで現実になり得たのか、どの部分で実際に美術館の振る舞いを揺さぶり、どの部分で従来の秩序を再生産してしまったのか。そして、こうした身体的実践は今後いかにして美術館の公共性を変容させるのか、あるいは、どのような条件のもとでのみそれが可能なのか——本稿は、この問いを起点に、今回のキュレーションを振り返りながら、美術館における「公共」をめぐる問題を再検討する試みである。

「公共」とは何か——美術館をめぐる多義の公共性

本稿ではまず、「公共」という概念そのものを改めて噛み砕いて考えたい。先述の「公共を書き換える」という論考では、概念についての十分な検討を加えないまま議論を進めてしまった。しかし、身体的実践が美術館という公共的空間にどのような変容をもたらしうるかを考えるためには、「公共」とはそもそも何であるのかをより精緻に整理する必要がある。

齋藤⁽¹⁾によれば、「公共」は三つの意味がある。一つ目は「official = 公的な」という意味で、すなわち国家が政策などを通じて国民に行う公共事業などを指す。二つ目は「common = すべての人々に関係する共通のもの」という意味で、共通の規範や共通の利益という言葉もこれに含まれる。この意味での公共性(common)は、特定の利害に偏らないという積極的な価値

をもつ一方で、個人に権利の制限や受忍を求める集合的な力として作用し、ときに個性の伸長を抑圧する不特定多数の圧力を帯びるものでもある。そして三つ目が「open = 開かれた」という意味で、誰もがアクセス可能で排除されない空間や関係性を意味する。ややこしいことに、これら三つの公共性は互いに衝突する概念である。そしてさらに厄介なのは、今村⁽²⁾が指摘するように、美術館はこの三つの公共性全てに関係しているということだ。

三つの中でも最近とりわけ注目されているのが「open」の意味での公共性で、ICOM(国際博物館会議)においては美術館が「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」⁽³⁾場と定義されているように、美術館が包摂的な場であるべきという理念は今や全世界的に共有されている。

しかし、いわゆる美術館と言った時に、思い出されるのは前者のofficialとcommonの方であろう。美術館は国や地方自治体の公的資金によって設立・運営されることが多く(official)、すべての人々のための共通の利益のためにあるとされる(common)からだ。それは美術館における鑑賞の態度や鑑賞者のあり方にも現れている。例えば美術館の音環境というのは、静寂が好まれる傾向にあるが、それは、このofficial = 公権力が私語を監視し、common = 全ての人が心地よく過ごせる環境を整備するという観点から生まれているという⁽⁴⁾。その上で、秩序と最大公約数的快適さを重視するofficial / commonの公共が前景化する一方で、振る舞いの多様性を許容するopenの公共は十分に顕在化してこなかった可能性があると考えた。よって、「日常のコレオ」展における身体的実践は、この三つの公共の均衡を揺さぶり、openの公共性を志向することを目的としていた。

とりわけ檜皮一彦や植村真、大和楓のワークショップやパフォーマンスは、参加者を単なる鑑賞者ではなく、出来事を共に立ち上げるパフォーマーとして位置づけた点に特徴があった。ここでは、あらかじめ振り付けられた動作を再現するのではなく、参加者それぞれの気づきや観察、身体感覚そのものが出来事を形づくる要素となっていた。つまり、多様な振る舞いを許容するopenな公共性を重視していた。

How Should We Reconfigure the Public Sphere?

Harada Mio (Museum of Contemporary Art Tokyo)

open=開かれた公共性がはらむダブルスタンダード

しかし実践を終えた今だから言えることとして、これらの実践は、多様な振る舞いを許容するopenな空間としての美術館の態度を提示していたと同時に、新たな矛盾を生み出していたように思われる。

例えば、ワークショップに参加した人びと(ここにはアーティストも含まれる)は、展示室内で動き回り、声を出すことが許された。その際、展示室は静かな鑑賞の場というよりも、ある種の身体実践の実験場となったと言える。しかし、同じ空間にたまたま居合わせた来館者にとっては、従来の静かに見なければならぬという規範が暗黙のうちに保たれていた。よってそのワークショップやパフォーマンスがその規範から「逸脱」する実践として捉えられていたように思う。その結果、美術館の内部には「逸脱してよい人」と「逸脱してはいけない人」という見えない線が引かれていた。つまり、場を開こうとしたはずの実践が、逆に新たな境界を生み出してしまったのだ。

この難しさや葛藤は、美術館という空間に三つの公共性、official / common / openが拮抗しているからに他ならない。そして、今の美術館という空間は、official / commonがopenよりもより強力に作用しているということなのだろう。

この問題は、キュレーションという行為の権力性とも結びつく。誰が参加でき、どのように振る舞うべきかを決めていたのは、制度の側であることには間違いない。この無自覚の権力性をどう引き受けるかが、今後のキュレーションにとって避けられない課題となると考えている。

これからの美術館に向けて

ただ、一連の実践で得られたものは小さくない。限られた人数で遂行したことで、参加者一人ひとりの声を個別に聞くことができ、単に鑑賞するのではなく、各人が主体的に場を成立させているという感覚が共有されたように思う。そして、展示室を作品を鑑賞する場所としてだけでなく、身体の動きによって絶

えず再編成される場として提示することができた。その上で、参加者の振る舞いは周囲の来館者の身体にも少なからず影響を及ぼしていたということができる。つまり、これらの実践は美術館の規範を完全に解体したわけではないが、振る舞い方の規範を流動化させることにつながったのではないだろうか。そしてもう一つの成果として、美術館の公共が単一ではなく多面的であることを経験として可視化した点にあったと言えるだろう。

ここで、このような問いが生まれてくる——これらの実践を今後どのように活かすべきだろうか。「静かな鑑賞」と「身体的実践」を対立させるのではなく、その両者が共存できる空間は可能だろうか。同時に、参加者だけでなく、偶然居合わせた来館者も巻き込める形式はあり得るのか。キュレーターとして、この問題に向き合い続けたいと思っている。

「日常のコレオ」展のパフォーマンスやワークショップが示したのは、公共を完成させることではなく、公共が複数のあり方を取りうることを持続的に示し続けるための方法であったとも言える。美術館に求められるのは、安定した公共を維持することだけではなく、その不安定さを制度の内部に抱え、問い続ける場として機能し続けることなのではないだろうか。

【注】

- (1) 齋藤純一『公共性』岩波書店、2000年、pp. viii–xi.
- (2) 今村信隆『「お静かに!」の文化史——ミュージアムの声と沈黙をめぐって』文学通信、2024年、pp.108–109.
- (3) ICOM日本委員会「ICOM日本委員会による日本語確定訳文」2023年1月16日、<https://icomjapan.org/journal/2023/01/16/p-3188/> (最終閲覧日:2026年2月9日)
- (4) 今村、前掲書、p.108.

Going Beyond Ideals

“Reconfiguring the Public Sphere,” the essay I contributed to the *Choreographies of the Everyday* exhibition catalogue, was a kind of statement of expectations. My argument was that practice enacted through the body, including performances and workshops, as a medium pursued with a sense of vitality in exhibition galleries, has the potential to reform the nature of the museum as an institutional space, and indeed public spaces in general.

However, because that essay was written before any of the exhibition’s performances or workshops took place, it set out an ideal view. I was not able, I feel, to weave in enough concrete experience or examples of friction, unease, or unexpected contradictions arising from individual instantiations of such practice.

Now that the exhibition is over, it is fair to ask: To what extent was that ideal realized? Which aspects of such practice actually impacted the museum’s behavior, and which reproduced the existing order? Finally, could bodily practices like this transform the public sphere in the museum in question—or, perhaps, which conditions are necessary for this to happen? Taking these questions as a starting point, this essay is both a look back at the exhibition’s curation and an attempt at reconsidering the problem of the public sphere in the context of a museum.

What Is “Publicness”? The Polysemy of “Public” in the Case of Museums

Let us begin by clarifying the concept of publicness itself. In “Reconfiguring the Public Sphere,” I made my argument without sufficiently examining this concept, but if we are to consider what kind of transformations physical practice can bring to a public space like a museum, we must set our conceptions of the word “public” more precisely in order. According to Saito,¹ “public” has three meanings. The first is “official,” such as the “public works” that governments perform for the people through policy and similar means. The second is “common,” in the sense of common norms or interests. What is “public” in this sense has the positive value of not being inclined toward any specific interest; on the other hand, it functions as a collective force that seeks limitations on or acceptance of individual rights, and sometimes takes on the bearing of an

amorphous mass that suppresses individual development. Finally, the third meaning is “open,” describing a space or relationship accessible to anyone and excluding no one. Each of these three “publicnesses” is at odds with the other two, which complicates matters. Even more troublesome for our discussion is the fact that, as Imamura² observes, museums are involved with all three kinds of publicness.

In recent years, publicness in the “open” sense has been the focus of more attention than the other two. The International Council of Museums (ICOM) defines museums as spaces that are “open to the public, [and] accessible and inclusive,” and which “foster diversity and sustainability.”³ At this point, the principle that museums should be inclusive spaces is shared worldwide.

However, when we speak of a museum, surely what we are reminded of is the “official” and “common” senses, because museums are often established and operated using national or regional government funds (“official”), and are held to be for the shared use of all (“common”). This is also evident in attitudes toward viewing museum collections and even how visitors conduct themselves. For example, there is a tendency toward preferring that a museum’s sonic environment be quiet, which is said to have arisen from the idea of a “common” environment made comfortable for all by “official” policing of private speech.⁴ In this light, I saw the possibility that, with the foregrounding of “official/common” publicness that emphasizes order and a greatest-common-divisor approach to comfort, “open” publicness licensing diversity of behavior had not been sufficiently actualized. Accordingly, I made it an objective for physical practice in *Choreographies of the Everyday* to destabilize the balance of the three publicnesses in favor of the “open” sense.

Notably, workshops and performances by Hiwa Kazuhito, Uemura Makoto, and Yamato Kaede in particular positioned participants not merely as spectators but as performers who assisted in bringing about events. Participants did not simply reproduce assigned actions; their individual impressions, observations, and bodily sensations became elements forming those events. In short, “open” publicness licensing diverse behavior was indeed emphasized.

The Double Standard Inherent in “Open” Publicness

However, now that the exhibition is over, one thing I can say is that while these instances of practice indicated a stance positioning the museum as an open space licensing diverse behavior, they also seemed to generate new systems of order.

For example, people who participated in workshops (here including artists) were permitted to move around and speak within exhibition galleries. This could be described as turning these galleries into experimental spaces for bodily practice rather than spaces for quiet appreciation of art. However, for visitors who happened to find themselves in the same spaces, existing norms of quiet viewing were tacitly upheld. Accordingly, I believe that those workshops and performances were viewed as deviations from those norms. The result was the drawing of an invisible line within the museum between those permitted and not permitted to deviate from norms in this way. In other words, practices that attempted to open the space actually had the opposite effect of creating a new boundary.

These difficulties and conflicts arise precisely because the three kinds of publicness—official, common, and open—are in conflict in the spaces we call museums. And in the museums of today, it seems that “official” and “common” publicnesses are more powerfully in effect than “open” publicness.

This problem is linked to the authority of curation as an act. It was unmistakably the institution that decided who could attend and how they should behave. How to take up this unconscious authority will, I believe, become an inevitable challenge for curation in the future.

Toward the Museums of the Future

Nevertheless, the gains from this practice series were not small. Engaging in instances of practice with groups of limited size ensured that each participants’ voice could be heard individually, and my impression is that there was a shared sense of actively establishing the space together, rather than simply observing. We were also able to present galleries not only as a places for observing artworks, but as spaces endlessly reconfigured by bodily movement.

Furthermore, we might say that the behavior of participants had no small effect on the bodies of the visitors around them. In other words, while this practice series did not completely dismantle the norms of the museum, it can surely be seen as having rendered norms of behavior more fluid. Another result was the visualization, as an experience, of the museum’s publicness as multifaceted rather than simple.

Here new questions arise: How should these practices be put to use in the future? Is it possible to create a space where “quiet viewing” and “bodily practice” coexist rather than being in opposition? Is it possible to create formats that draw in not just participants but also visitors who happen to be present at the same time? As a curator, I intend to continue considering these matters.

The performances and workshops at *Choreographies of the Everyday* demonstrated what might be called a method not for perfecting the public sphere but for sustainably continuing to show that publicness can take on multiple forms. Museums, surely, are called on not simply to maintain a stable publicness but to function as a space that continually embraces and questions that instability within the institution.

[Notes]

1. Saito Jun’ichi, *Koykosei [Publicness]*, Iwanami Shoten, 2000, pp. viii-xi.
2. Imamura Nobutaka, “*Oshizuka ni !” no bunkashi: Myujiamu no koe to chinmoku o megutte [A cultural history of “Please keep quiet in the museum”: On voices and silence in museums]*, Bungaku Tsushin, 2024, pp. 108-109.
3. International Council of Museums (ICOM), “Museum Definition,” <https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/> (Viewed February 20, 2026).
4. Imamura, *op. cit.*, p. 108.

パフォーマンス・ワークショップ・トーク一覧

アーティストによるギャラリートーク①

日時: 8月23日(土) 13:00-14:30
会場: 東京都現代美術館企画展示室(「日常のコレオ」展示室)
登壇者: サム・メッツ、ジュリア・サリセティアティ&アリ・ジムゲッド・センディ、ライス・ブリュウイング・シスターズ・クラブ、上原沙也加、大和 楓、シルバ・グプタ

アーティストによるギャラリートーク②

日時: 8月24日(日) 13:00-14:30
会場: 東京都現代美術館企画展示室(「日常のコレオ」展示室)
登壇者: ジョナタス・デ・アンドラーデ、青山 悟、佐々木 健、FAMEME、リ、ピナリー・サンピタック、ヒーメン・チョン

《THORNITURE》by FAMEME トーク&ライブパフォーマンス

日時: 8月29日(金) 18:00-20:00
会場: 東京都現代美術館講堂
出演者: FAMEME、DANNY JIN、なみちえ、Moment Joon、河野未彩、三上真理子

檜皮一彦 パフォーマンス 《MOTにおける車いすのコレオグラフィーを実験する。》

日時: 8月30日(土)、31日(日) 各日13:00-17:00
会場: 東京都現代美術館内パブリックスペース
および企画展示室(「日常のコレオ」展示室)

ライス・ブリュウイング・シスターズ・クラブ トーク

日時: 9月7日(日) 15:00-17:00
会場: 東京都現代美術館講堂
登壇者: ソン・ヘミン、齋藤典子、ユ・ギョンヘ

カレル・ファン・ラーレ パフォーマンス《Contact》

日時: 9月13日(土)、14日(日)、15日(月・祝)
各日15:00-15:15、16:00-16:15
会場: 東京都現代美術館講堂

カレル・ファン・ラーレ アーティスト・トーク

日時: 9月15日(月・祝) 16:30-17:30
会場: 東京都現代美術館講堂

植村 真 ツアーパフォーマンス《夢の街》

日時: 10月3日(金)-5日(日)、
10日(金)-12日(日) 各日17:00-19:00
会場: 東京都現代美術館および美術館周辺

大和 楓 パフォーマンス&ワークショップ《仰向けで背負う》

日時: 10月25日(土)、26日(日)
パフォーマンス | 11:00-、12:30-、14:30-
ワークショップ | 13:00-13:45、15:00-15:45
会場: パフォーマンス | 東京都現代美術館企画展示室(「日常のコレオ」展示室)
ワークショップ | 東京都現代美術館企画展示室(「日常のコレオ」展示室)
コレオの廊下

今宿未悠、ソー・ソウエン、高橋莉子、高橋 凜、山田響己
パフォーマンス《うろつきミーティング》

日時: 10月28日(火)-11月3日(月・祝) 各日10:30-18:00
会場: 東京都現代美術館内パブリックスペース
および企画展示室(「日常のコレオ」展示室)

《読む・聴く・見るーボンベイは傾く》 作品をたどる三幕のツアー by CAMP

日時: 11月8日(土)、11月9日(日) 各日18:30-20:00
会場: 東京都現代美術館企画展示室(「日常のコレオ」展示室)

ジョナタス・デ・アンドラーデ《導かれたゲーム》特別上映 音と映像のライブ・セッション

日時: 11月9日(日) 16:00-17:30
会場: 東京都現代美術館講堂
出演者: ジョナタス・デ・アンドラーデ、ホメロ・バジリオ
共催: Hamacho Liberal Arts

《スパイスの語り、空間(スペース)の手ざわり》 バクダバン・フード・スタディ・グループとZINEをつくらう!

日時: 11月11日(火)-16日(日) 各日13:00-16:00
会場: 東京都現代美術館企画展示室(「日常のコレオ」展示室)

黒田菜月 アーティスト・トーク

日時: 11月12日(水) 16:00-17:30
会場: 東京都現代美術館企画展示室(「日常のコレオ」展示室)
コレオの廊下

トランスフィールドスタジオ 《堆積に際して》ツアーとおしゃべり

日時: 11月15日(土) 15:00-18:00
会場: 東京都現代美術館企画展示室(「日常のコレオ」展示室)
および美術館周辺

丸の内合唱団によるミニコンサート

日時: 11月22日(土) 10:15-10:35、11:00-11:20
会場: 東京都現代美術館エントランスホール

檜皮一彦 アーティスト・トーク みる人・つくる人から考える、美術館のアクセシビリティ

日時: 11月23日(日・祝) 15:00-16:30
会場: 東京都現代美術館企画展示室(「日常のコレオ」展示室)
コレオの廊下

LIST OF PERFORMANCES / WORKSHOPS / TALKS

Gallery Talk by Artists Vol.1

Date & Time: August 23, 13:00-14:30
 Venue: Museum of Contemporary Art Tokyo,
 Exhibition Gallery (*Choreographies of the Everyday*)
 Artists: Sam Metz, Julia Sarisetiati & Ary "Jimged" Sendy,
 Rice Brewing Sisters Club, Uehara Sayaka, Yamato Kaede,
 and Shilpa Gupta

Gallery Talk by Artists Vol.2

Date & Time: August 24, 13:00-14:30
 Venue: Museum of Contemporary Art Tokyo,
 Exhibition Gallery (*Choreographies of the Everyday*)
 Artists: Jonathas de Andrade, Aoyama Satoru, Sasaki Ken,
 FAMEME, Ri, Pinaree Sanpitak, and Heman Chong

Talk & Live Performance *THORNITURE* by FAMEME

Date & Time: August 29, 18:00-20:00
 Venue: Museum of Contemporary Art Tokyo, Auditorium
 Presenters: FAMEME, Danny Jin, Namichie, Moment Joon,
 Kono Midori, and Mikami Mariko

Performance walkingpractice™: *Experimenting with the Choreography of Wheelchairs at MOT* by Hiwa Kazuhiko

Date & Time: August 30 and 31, 13:00-17:00 each day
 Venue: Museum of Contemporary Art Tokyo, Museum Public
 Spaces and Exhibition Gallery (*Choreographies of the Everyday*)

Talk *Umi, Hands, and Seawomen* by Rice Brewing

Date & Time: September 7, 15:00-17:00
 Venue: Museum of Contemporary Art Tokyo, Auditorium
 Speakers: Song Hyemin (Rice Brewing Sisters Club),
 Saito Noriko, and Yu Kyunghye

Performance *Contact* by Karel van Laere

Date & Time: September 13-15, 15:00-15:15 / 16:00-16:15 each day
 Venue: Museum of Contemporary Art Tokyo, Auditorium

Artist Talk by Karel van Laere

Date & Time: September 15, 16:30-17:30
 Venue: Museum of Contemporary Art Tokyo, Auditorium

Tour Performance *Dream City* by Uemura Makoto

Date & Time: October 3-5, 10-12, 17:00-19:00 each day
 Venue: Museum of Contemporary Art Tokyo
 and its surrounding area

Performance & Workshop *Carried and Carrying* by Yamato Kaede

Date & Time: October 25 and 26
 Performance: 11:00-, 12:30-, 14:30-
 Workshop: 13:00-13:45, 15:00-15:45
 Venue: Museum of Contemporary Art Tokyo
 Performance: Exhibition Gallery (*Choreographies of the Everyday*)
 Workshop: Corridor of Choreographies, Exhibition Gallery
 (*Choreographies of the Everyday*)

Performance *Loitering Meeting* by Imashuku Mew, Soh Souen, Takahashi Riko, Takahashi Rin, Yamada Hibiki

Date & Time: October 28 – November 3, 10:30-18:00 each day
 Venue: Museum of Contemporary Art Tokyo, Museum public
 Spaces, and Exhibition Gallery (*Choreographies of the Everyday*)

Reading, Listening, Seeing – Bombay Tilts Down: A tour of the work in three acts by CAMP

Date & Time: November 8 and 9, 18:30-20:00 each day
 Venue: Museum of Contemporary Art Tokyo,
 Exhibition Gallery (*Choreographies of the Everyday*)

Directed Games: Film Screening with Live Music Performance by Jonathas de Andrade

Date & Time: November 9, 16:00-17:30
 Venue: Museum of Contemporary Art Tokyo, Auditorium
 Performers: Jonathas de Andrade and Homero Basílio
 Co-organized with: Hamacho Liberal Arts

Retelling Spices, Sensing Spaces – a zine making series with Bakudapan Food Study Group

Date & Time: November 11-16, 13:00-16:00 each day
 Venue: Museum of Contemporary Art Tokyo,
 Exhibition Gallery (*Choreographies of the Everyday*)

Artist Talk by Kuroda Natsuki

Date & Time: November 12, 16:00-17:30
 Venue: Museum of Contemporary Art Tokyo, Corridor of
 Choreographies, Exhibition Gallery (*Choreographies of the Everyday*)

Tour and Talk *During Deposition* by Transfield Studio

Date & Time: November 15, 15:00-18:00
 Venue: Museum of Contemporary Art Tokyo, Exhibition Gallery
 (*Choreographies of the Everyday*) and its surrounding area

Mini Concert by Marunouchi Choir

Date & Time: November 22, 10:15-10:35 / 11:00-11:20
 Venue: Museum of Contemporary Art Tokyo, Entrance Hall

Artist Talk *Museum Accessibility from the Perspectives of* *Audiences, Artists, and Museum Staff* by Hiwa Kazuhiko

Date & Time: November 23, 15:00-16:30
 Venue: Museum of Contemporary Art Tokyo, Corridor of
 Choreographies, Exhibition Gallery (*Choreographies of the Everyday*)

[記録集]

開館30周年記念展
 日常のコレオ

2026年3月31日 第1版第1刷印刷
 2026年3月31日 第1版第1刷発行

執筆: 権 祥海、原田美緒(東京都現代美術館)
 英文翻訳: マット・トライヴォー、ジョイス・ラム

編集: 権 祥海、原田美緒(東京都現代美術館)
 編集補助: 顧 天淼、杉本温子、岩淵夏樹(東京都現代美術館インターン)

ブックデザイン: 大西隆介(direction Q)

発行: 東京都現代美術館
 印刷・製本: 株式会社ファビオ

フォトレジット | Photo Credits

p.4(上| top), pp.51-52 稲口俊太 | Inaguchi Shunta
 p.4(下| bottom), pp.6-10, p.41(中| middle) 河原孝典 | Kawahara Takanori
 pp.11-14, pp.18-29, p.38, p.40(中| middle) 村田 啓 | Murata Kei
 pp.30-37, p.40(上| top), p.41(上、下| top, bottom)
 Video(映像より抜粋) 阪中隆文 | Sanakana Tanafumi
 p.40(下| bottom) 小林菜奈子 | Kobayashi Nanako
 pp.47-49 ©Kuroda Natsuki

[Document Book]

MOT's 30th Anniversary Exhibition
 CHOREOGRAPHIES OF THE EVERYDAY

First Edition: 31 March, 2026

Authors: Kwon Sanghae, Harada Mio
 (Museum of Contemporary Art Tokyo)
 English Translation: Matt Treyvaud, Joyce Lam

Editors: Kwon Sanghae, Harada Mio
 (Museum of Contemporary Art Tokyo)
 Editorial Assistants: Gu Tianmiao, Sugimoto Atuko,
 Iwabuchi Natsuki
 (Museum of Contemporary Art Tokyo, Intern)

Book Designer: Onishi Takasuke (direction Q inc.)

Published by Museum of Contemporary Art Tokyo
 Printed and bound in Japan by Fabio

©Museum of Contemporary Art Tokyo 2025

日常の

CHOREOGRAPHY
THE