

20

東京都現代美術館研究紀要

24



# 多田美波作品における「空間」と「協働」

田村 万里子

## はじめに

多田美波(1924-2014)の作品には人と空間をやさしく包み込む不思議な力がある。彼女の手がけた作品の規模や空間は多様で、《周波数37306505》(1965年)のような室内に展示される彫刻作品から、東京国立近代美術館の野外彫刻《Chiaroscuro》(1979年)、帝国ホテルのランデブー・ラウンジを彩る巨大壁画ガラスの《黎明》(1970年)といった代表作が挙げられる。作品に用いられるアクリルやアルミニウムなどの素材は、いずれも工業的かつ近代的なものが多く、必要とされる技術は時代の最先端をゆくものである。素材も工場での制作過程も極めて人工的かつ冷たい印象を与える一方で、作品そのものの佇まいには静かで柔らかな包容力を感じさせるところに、多田の優れた表現力があると言えよう。

一つの表現方法に留まることはなく、どの作品もそれぞれに異なる表情をもつことは、多田作品の最大の強みである。しかしその多面性は、数ある作品のうち一人の作家像を見出すことを困難にしているとも言えるのではないだろうか。そこで本論は、「空間」と「協働」をキーワードに据えて彼女の活動を読み解くことを試みる。美術館の室内から屋外、ホテルやビルの建築内部まで実に様々な場所に対して、作品によって「空間」を生み出そうとする姿勢に、一貫した態度が見出せると考える。そして人々を包み込むための「空間」には、「協働」が不可欠であると考え、そこに作家個人の痕跡は必要としなかったところに、通底した制作態度があると考え。

こうした「空間」と「協働」を巡る考察を、本論では次のような構成で進めていきたい。まずは筆者が勤める東京都現代美術館で多田作品を展示した経験と、多田美波研究所での聞き取り調査を踏まえて、彼女の作品と「空間」との関係性を考察する(1節)。続いて建築内部の作品へと視野を広げ、それらの制作の着想源には自然の存在があったことに触れる(2-3節)。そして、彼女の作品に通底する「空間」への関心を考察するために、立体制作以前の平面作品を取り上げ、当初から視覚的に立ち上がる「空間」を探っていたことを確かめる(4節)。その後、立体制作に移行して生まれた人々との「協働」によって、作家個人の痕跡が拭かれていく過程を確認した上で(5節)、その試みを同時代の彫刻を取り巻くムーブメントと結びつけて考察する(6節)。絵画、彫刻、そして建築空間での制作という多次元を行き来した多田の活動を、多彩な作例と作家自身の言葉を手がかりに、解像度を上げて見ていきたい。

## 1. 空間を変える／空間によって変わる

まずは、東京都現代美術館が所蔵する彫刻作品《周波数37306505》(図1)を例に取り上げる。半円球のアクリルを凸凹に変形させ、アルミニウムを蒸着メッキすることで、歪んだ鏡面を



図版1 《周波数37306505》東京都現代美術館、1965年  
アクリル樹脂、アルミ、鉄 201×305×50 cm  
第8回 日本国際美術展 優秀賞 受賞

撮影：野堀成美



図版2-1 田沼武能『アトリエの101人』新潮社、1990年より引用

撮影：田沼武能



図版2-2 『家庭画報』世界文化社、1978年より引用

撮影：成瀬友康

作り出した作品で、加工には難易度の高い技術を要するため、多田は何度も工場に通い、職人たちと対話と実験を幾度も繰り返す必要があった<sup>1</sup>。その結果生み出された不定形な6つの鏡面には、歪に映し出された鑑賞者の身体が、思わぬ形に引き伸ばされるので見ていて飽きない。

当館に収蔵される前、作品は久我山にある多田美波研究所のアトリエに設置されていた(図2)。アトリエの天井高はおよそ4メートルで、制作チームがとこ狭しと肩を寄せ合って協働する空間に、アルミニウムの巨大な作品(高さ2m、幅3m)が平然と共存していることに、写真を初めて見たときはかなり驚かされた。同じように大きな立体作品が複数並んでいるから、アトリエで活動するスタッフはその存在感に圧迫されないものか、という疑問を持った。その点について、当時から研究所に働き現在は所長を務める岩本氏に伺ってみると、「不思議と馴染んでしまうのですよ」とお話しされていた<sup>2</sup>。多田作品の特別な性質には、どんな空間にも自在に溶け込む力があるのだろうか。多田の初期作品から批評を続けてきた大岡信は、「普通の家庭の中でも自然に存在することができる」「そこに調和できる性質を豊かに持っている」<sup>3</sup>と述べており、彼女の作品がずっと場に溶け込む自然さを持ち合わせていることを称賛している。

それでは、より開かれた空間では作品はどのような表情を見せるのか。東京都現代美術館での展示の様子を、筆者が担当した「リフレクションー巻き込まれる視線」(『MOTコレクション Eye to Eyeー見ること』展、2024年)という小企画に見てみよう(図3)。多田と同時代の女性彫刻家、宮脇愛子(1929-2014)とモニール・ファーマン・ファーマイアン(1922-2019)の作品と共に《周波数37306505》を紹介した展示である。1920年代に生まれ、特に60年代頃から、素材の特徴をうまく捉えた独自の表現技法を開拓した女性作家を特集した。3人の作品を比較すると、多田の作品はサイズの的に圧倒的な大きさを持つため、展示構想の段階では「全体のバランスを保てるか」という期待と不安を抱えていたが、実際に展示をしてみると、個々の作品の鑑賞空間と個性は失われることなく、全体としてゆとりある空間にまとまった。アルミニウムによる巨大なフォルムは、近未来的で強いインパクトを持つが、その強さは鑑賞者に見ることを強いるような刺激的なものではない。特徴的なフォルムはむしろ、空間にあるものすべてを一つに包み込む「柔らかさ」の方に生かされている。

同じく東京都現代美術館で2年前に展示された例を取り上げる。「MOTコレクション コレクションを巻き戻す2nd」展(図4)では、向かいの作品が放つ光を取り込み、球体の映し出す景色は鮮やかになっている。2022年と2024年の両展示では、(写真では伝わりづらいが)作品の展示高さをかなり変更している。2022年には、作品の中心線を鑑賞者の視線に設定している一方、2024年にはそれより30cmほど高く変更し、下3つの半円球の中心線に視線が合うようにしたのである。2024年の設営当日、指導のために多田美波研究所の皆様にお越しいただき、過去に東京都



図3-1



図3-2

「リフレクションー巻き込まれる視線」展示風景  
『MOTコレクション Eye to Eyeー見ること』展(東京都現代美術館、2024年)

撮影：柳場大

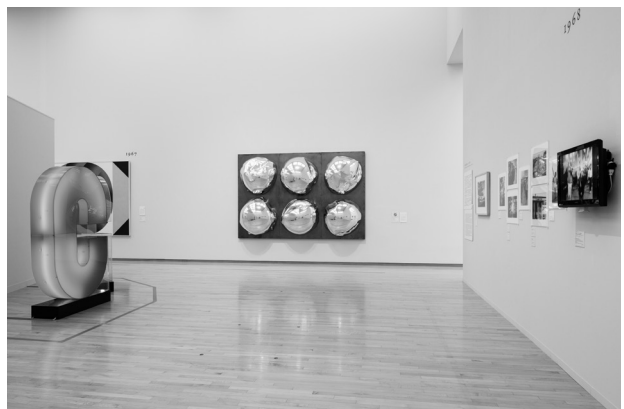


図4 『MOTコレクション コレクションを巻き戻す2nd』展(東京都現代美術館、2022年)展示風景

撮影：柳場大



図5 『第8回国際美術展』(東京都美術館、1965年)展示風景

撮影：野堀成美(多田美波研究所)

美術館で展示された記録写真(図5)を見せていただいた。これまで当館で展示した記録よりも高い位置に作品が掛けられ、鑑賞者を見下ろすような印象であったことが分かり、今回の展示でも同じような高さに設置することにしたのである。すると、鏡面の映し出す世界が一層広く高いものになり、球体を見上げる鑑賞者はその歪な景色の中に、さらに小さく縮んだ自分の姿を見出すようになった。当館での過去の展示を見ている美術館職員やガイドスタッフは、同じ作品であるのに展示高さの変化だけで、これほど大きく表情を変えるということに驚かされた。

ホワイトキューブという均質な空間にあってもなお、作品の置かれる環境の微妙な変化に応じて、多彩な表情を見せるのが多田美波作品の最大の魅力の一つであることを感じた。

## 2. 空間に馴染み、溶け込むように

研究所長・岩本氏はこの時の設営について、後日インタビューで次のように話して下さった。「作品が如何とか、作品と人が如何かというよりも、その空間に対してこの作品はどう見えたらいのか、という見方をする。あれだけ(東京都現代美術館の)天井高があって、広いゆったりした空間だと、より高い位置の方が空間の中に馴染むんじゃないかな、多田もそういう風に思うだろうな、と感じたんです」<sup>4</sup>。

この「空間の中に馴染む」という言葉は、多田作品において重要な考え方である。例えば、建築の仕事における代表作で、帝国ホテルのラウンジ壁面を62色のガラスが彩る《黎明》(図6)という作品について、多田自身は次のようなコメントを残している。「壁面全体の統一感、広いロビーの中で調和を失わないことに配慮して」「近視眼的な見方をさげ大きな広がりを持って壁の空間自体でせまってくる、そのようなものにしたかった」<sup>5</sup>。作品が自立してそれ自体で完結するのではなく、空間と一体となった調和の中に、作品と空間が対等で親密な関係を築いた先に、多田作品の最大の魅力は引き出される。そうした「芸術空間」<sup>6</sup>を作り出すことに作家は尽力したのである。辻井喬は、「多くの場合、作家は自分の作品が引き立つ場を選ぼうとする」と述べた上で、「強い印象を与えられたのは、自分の作品を空間の総体の中に置いて考えようとする多田さんの姿勢だった」<sup>7</sup>と語っている。

多田作品は空間と作品との間に心地良い関係性を見出し、大きさや素材を問わず、凜とした静けさで包み込む柔らかさを持つ。その柔らかさによって、「建築のなかに取り付けられるアクセサリ的なもの」や「個人的な押し付けがましい独断的な作品」<sup>8</sup>となることなく、さりげない気持ちよさを作品に持たせることを、作家は好んでいた。空間と人との適度な距離感が、彼女の作品には通底してあるのである。

## 3. 自然に包まれるように

どんな場所にも溶け込むという性格は何に由来するのであ

うか。それは、自然がもつ壮大さと親しみ易さとに着想源を得ているからだと考える。多田は自身の美意識に、自然が大きな影響を与えたと話し<sup>9</sup>、また自然はそれ自体で美しさを持つことを語っている<sup>10</sup>。彼女が好んで用いる素材はどれも冷たい工業素材で、制作に必要な技術は時代の最先端をゆくが、その創作の好奇心を支えるのは広大な自然に対する素朴な喜びであった。

多田は、父が鉱山技師として務めていた任地の台湾・高雄に生まれ、4歳の時に転任地の韓国・京城(現在のソウル)に移り住む。幼い頃にそこで目にした「果てしない風景と澄んだ空の印象」は、後の制作にインスピレーションを与えたと語っている<sup>11</sup>。作品タイトルが自然の現象に由来しているのもそのためであろう。

例えば夜明けを意味する《黎明》は、明け方の朝日が登ってくる頃合いの海を表現している。「海は光を受けて刻一刻色調を変化させていきます。海水が光を飲み込んでさまざまな色に変化させる」<sup>12</sup>と話す作家は、その「黎明」という自然現象を作品の中に表現するためにガラスを素材に選んでいる。しかし重さのあるガラスを62段も上方に重ねるのは難しく、そのアイデアを実現するために、ガラスの内側をくり抜き軽量化したもの

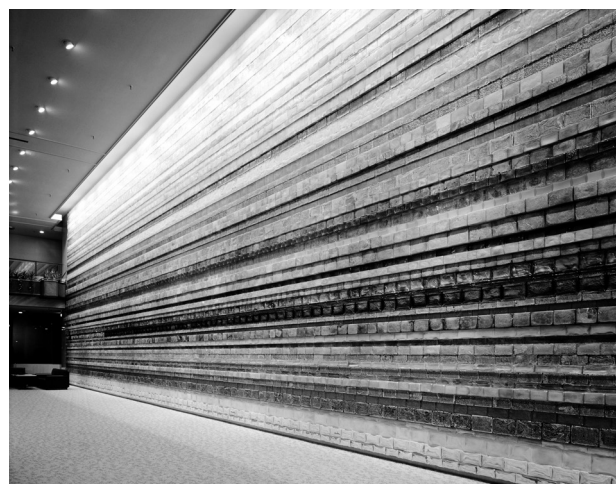


図6 《黎明》帝国ホテル、1970年、ガラス、金属 2400×800cm  
撮影：作本邦治



図7-1



図7-2

《黎明》ガラスパーツのための試作品。多田美波研究所取材時撮影。

を、アルミのレールに沿うように並べて設置した(図7)。優れた発想と技術を駆使する多田の制作スタイルをよく示す好例である。自然に由来するタイトルをもつ作品には、リーガロイヤルホテルのラウンジの《瑞雲》(1973年、大阪)(図8)や、帝国ホテル宴会場「光の間」の《彩雲》(2008年、東京)(図9)などがあり、いずれも自然界の色鮮やかな表情を題材とした作品であると同時に、高度な技術を必要とする。海や空の柔らかさや静けさによって自然が人の心身を満たすように、多田は空間を訪れる人々の気持ちを満たそうとする。そうした表現の達成のためであれば、既存の技術を越えて新たな方法を切り拓くことを厭わない、確固たる意志と姿勢が彼女にはあった。

#### 4. 平面から立体へ、空間を拡張する

建築に関わる仕事のために描かれたスケッチを見てみると、アイデアの生まれる平面図から、実際の立体空間での作品に至るまで、ほとんどそのままに再現されていることに気づく(図10)。この特徴は彫刻作品《周波数37306505》においても同様である(図11)。平面から立体への空間の拡張を得意としたのは、もとは油絵を描いていたこと、そして閉じられたキャンパスの中では「自分の発見ができない」<sup>13</sup>と感じ、立体制作に移行したことと関係していると考えられる。ここでは、立体を手がける以前に制作していた作例を複数見ていきたい。

油絵を描いていた頃も、立体的で空間的なモチーフに心惹かれていたことは、彼女が何度も描いた「変電所」というモチーフによく表れている<sup>14</sup>。例えば《変電所L》(1957年)(図12)は、変電所に広がる無数の電線による曲線と鉄柱・鉄塔の構造的な直線が画面の中で交差しあっている。作品のために描かれた下絵の数は膨大で、変電所に四方八方に伸びる線が立体的に交差している様を、必死に捉えようとする彼女の姿が目につく(図13)。

現地に実際に取材に行きスケッチを何度も繰り返すことで、空間の広がりやを確かに捉える。そしてモチーフの形が見えなくなるまで徹底的に抽象化していき、画面を慎重に構築してい



図9 《彩雲》帝国ホテル「光の間」、2008年  
ガラス、アルミ、ステンレス、LEDライト

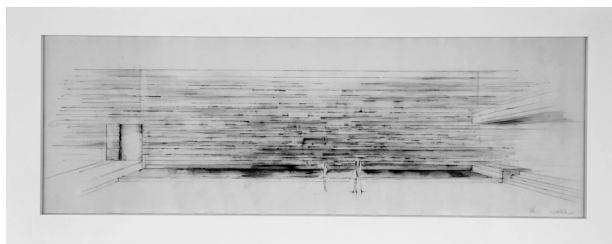


図10 《黎明》のためのスケッチ

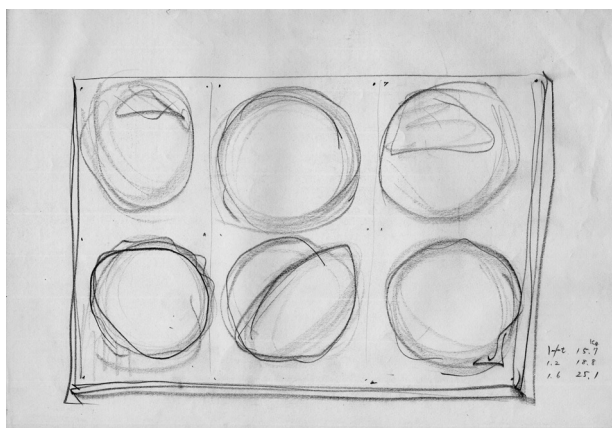


図11 《周波数37306505》のためのスケッチ



図8 《瑞雲》リーガロイヤルホテル、1973年  
クリスタルガラス、ボールチェーン

撮影：作本邦治



図12 《変電所L》1957年、多田美波研究所  
「第9回誌売アンデパンダン」展出品作品

く。限られた空間の中でできる限りの奥行きが生まれるように、画面の統一感を乱さないように最後に色彩の豊かさを与え、光を与えるのである。

《変電所L》を描いたのと同じ年に、多田は東京の炭労会館のためにレリーフ作品を手がけている(図14)。レリーフの立体感、平面のキャンバス世界から飛び出すのに良いきっかけを与えたように思う。平面作品の《変電所L》とレリーフ作品《炭鉱》は両作品ともに、画面の中を複数の線が勢いよく渦巻く力強さを秘めていて、イメージが見る者の方に立ち上がってくるような感覚が特徴的である。変電所に広がる電線の数々、炭鉱の現場に伸びる鉄骨や線路の勢いある動きが、それぞれの画面内に緻密に構成されており、見る者に迫ってくる様な激しさを内包している。

こうした立体的な構成に対する強い関心は、翌年になると、鉄とプラスチックを組み合わせた彫刻作品《Opus-0》(1958年)(図15)へと展開されていく。直線と丸みのあるフォルムを構成的に組み立てようとする試みが、立体空間へと開かれていくのである。その後、素材にアルミニウムやアクリルを加えるようになり、立体表現における試行錯誤が繰り返される。そして1965年に発表された《周波数37306505》(図1)は、素材の扱いの点においても立体表現の独自性においても、一つの集大成であったように思う。本作で初めて、長らく追い求めていた「自然のしわ」を作品に表現できたと語っていること<sup>15</sup>、後年に何度も展覧会に出品していることから、本作の重要性はよくわかる<sup>16</sup>。

## 5. 協働が生まれてから—「モニュメント」ではなく

絵画から彫刻へと移行したことで、制作環境と人間関係は大きく変化した。絵画では作家一人いれば成し得たものが、彫刻制作となると職人の知恵と技術が必要で、建築内での仕事では建築家や依頼主との対話が欠かせないものになっていく。協働の必要性は、制作だけでなく取材においても同様で、先に紹介したレリーフ作品《炭鉱》のために多田は、一般人が入ることの許されていなかった炭鉱の現場に調査に赴いている(図16)<sup>17</sup>。

「ひとりでこもって」制作することから抜け出て、「自分だけの作品じゃない」「少しでも多くの人に共感してもらえるもの」<sup>18</sup>を作りたいという想いは、彼女の行動そのものに表れていた。多田美波研究所で伺ったエピソードからは、研究所メンバーや工場の職人たちとの間に、開かれた丁寧なコミュニケーションを築くことを心がけていた多田の姿が見えてくる。午後3時にはどんなに忙しくても揃って茶菓子を楽しみ、大きな仕事を終えた後には職人たちを交えての食事を催し、賑やかな対話の場を維持続けた。手がける作品の規模が大きくなるにつれて関わる人の数は増えていくが、そうした協働制作の現場においては個々人の間に築かれた信頼こそが、最も作品の強度に繋がると理解していたからであろう。

しかし一つ疑問に思うのは、多くの人が関わる協働制作にお

いて、多田が自身の作家性をどのように捉えていたのかという点である。調査を進めていく中で見えてきたのは、作家個人の存在を作品に留めておくことに、多田が消極的かつ否定的であったという点である。それは、彫刻を始めた頃に「指紋をつ



図13-1



図13-2



図13-3

《変電所L》のためのスケッチ



図14 《炭坑》1957年、炭労会館(1990年夕張 石炭博物館に移設)



図15 《Opus-0》1958年「第43回二科展」出品作品

けたくない。手の痕跡を拭きたい」<sup>19</sup>と模索を続け、アルミニウムを叩いて「しわ」を作り出していた時には、叩く行為自体に感情移入してしまうことを煩わしく思っていたという話にも見て取れる<sup>20</sup>。作家の意思が見え隠れするような痕跡を、可能な限り削り取りたいという想いが彼女の根底にはあったのである。

「そのうち誰がやったかわからない。それはそれでいいと思うのです」<sup>21</sup>「多田美波というのがこれをつくったんだということは、そんなに意味がないんじゃないかと思います」<sup>22</sup>という彼女の言葉には、驚くほどの客観性がある。「私にしかできないことを」<sup>23</sup>という強い信念を持ってはいたものの、出来上がった作品に対しては終始さっぱりした潔い態度を貫いている。

「手の痕跡」に抗い続けた彼女にとって最大の関心事は、ある場所に良い作品が「生まれてくる」<sup>24</sup>瞬間そのものであったという。制作の手を離れた作品には作家性は必要なく、優れた技術と協働によって完成した作品であれば、自ずと見る者との「心の対話」<sup>25</sup>が成り立つと確信していたからであった。

それでは、彼女が作品に求めた「心の対話」とはどのようなものであったか。この問いは、作品を通じて彼女が示そうとした芸術のあり方を知る上で、重要な問いであると考えられる。多田は次のように語っている。「作品は個人による創作のモニュメントではなく、人々の共通の心を形にして、いま、この時代に考え、生きてきたことを、確かめ、次の時代へ伝えるための形」<sup>26</sup>であると。この言葉から感ずるのは、作家が「モニュメント」という従来の彫刻が持つ特定の記念碑的、歴史的、個人的な性格から離れ、もっと開かれた方法で時代に生きていることを捉え、人々の「いま現在」を映し出そうとする姿勢である。

1974年に第4回神戸須磨離宮公園現代彫刻展で、《支配者の像1974》(図17)という興味深い作品が出品されている。台座の上にドラム缶を象ったアクリル像を置いた作品である。高さのある台座を用いる点や、具体的なモチーフをそのまま象る点は、多田作品においては極めて珍しい。台座部には「支配者の像／1974年／多田美波作／製作(株)日本アルミ工業／(株)協和ガス化学工業」という碑文が記されているが、本論で見てきたような制作の痕跡に対する消極的な態度とのギャップがあり、



図16 《炭鉱》のための取材記録写真

違和感を覚える。彼女の活動において強い異彩を放つ作品である。筆者は、本作には彫刻の持つ「モニュメント性」に対する彼女なりの抵抗が見出せると考える。

そもそも台座や碑文は、彫刻にどのような効果を与えるのか。台座によって、作品は鑑賞者の立つ地平よりも高く上げられ、「周囲の環境から孤立」することで、人々の目を作品に向かいやすくする。そうして「孤立」した作品は、鑑賞者とは異なる次元にあることで「社会的政治的権威を付与」されると、先行研究では指摘されている<sup>27</sup>。一方で碑文は、顕彰碑や慰霊碑などの記念碑の類に見られるが、概ね歴史的記録と記憶をその場所に留めておくために用いられる<sup>28</sup>。台座も碑文も、彫刻作品を鑑賞者の立つ空間と時間から遠ざけ、あるいは固定するために働き、作品に特別な意味(権威的、象徴的意義)を付与するために用いられる。

果たして多田はこれらの機能を作品に必要としていたであろうか。否、彼女が目指したのはむしろ、人々が居合わせる空間と時間の中に作品が自然に溶け込むことであり、そこに対等で親密な関係性を生み出すことにあった。それならば、台座や碑文のような鑑賞者の時間と空間を作品から切り離す機能は、彼女の作品にとってはむしろ弊害となるのではないだろうか。筆者は、《支配者の像1974》には従来の彫刻が持っていた象徴的・権威的性格に対する批判と、その先にある彼女の目指すべき彫刻の在り方を模索する態度が見出せると考える。

こうした従来の彫刻に対する批判は、多田のみが試みたものであったのだろうか。当時の彫刻を取り巻く時代的背景を、簡単にではあるが概観して考察を深めたい。



図17 《支配者の像1974》1974年  
「第4回神戸須磨離宮公園現代彫刻展」出品作品  
撮影：作本邦治(多田美波研究所)



## 6. 空間から環境へ、彫刻に求められたもの

多田が立体作品を手掛けるようになった時代は、多くの芸術家が新たな彫刻の可能性に惹きつけられた時代であった。当時の芸術界における関心をよく示す動きとして、「空間から環境へ」展(1966年11月11日～16日、銀座松屋)の開催を例に挙げたい。多田美波も同展の出品者であるためである。

企画者である東野芳明の言葉によると、「見る者と作品との間の静止した調和的な関係」としての従来の「空間」から、「見る者と作品とのすべてをふくんだ」動的な「環境」へと、鑑賞者の認識を移行していくことに、展覧会の趣旨があったという<sup>29</sup>。「絵画、彫刻、写真、デザイン、建築、音楽など、様々なメディアに依拠する38名の作家が参加し、わずか6日間の会期中に約3万5000人もの人々が訪れた<sup>30</sup>」本展覧会には、同時代的な関心が強く反映されていた。「様々なメディア」の芸術領域を横断することへの関心の背景には、大阪万博(1970年)の存在があったことが指摘されているほか<sup>31</sup>、1964年の東京オリンピックを迎えた時代の勢いにも共鳴していると考えられよう。先行研究においては、時代に「一歩も二歩も遅れがちな」傾向を持つ彫刻が、「1960年代後半の現代美術の一躍を担った同時代性」と「未来派以降の『新しいヴォリューム』というテーマを追求した歴史性」とが交差した、「時流に乗った稀有な瞬間」であったと指摘されている<sup>32</sup>。

こうした1960年代以降の彫刻をめぐる時代の関心は、1951年の日比谷公園野外創作彫刻展を一つの起点に<sup>33</sup>、神奈川県立近代美術館の土方定一氏が尽力した宇部市野外彫刻展(1960～)へと結実していくが<sup>34</sup>、その背景には東京オリンピック(1964年)や大阪万博(1970年)の開催という、都市と市民との関係性に対する強い関心があった。都市空間と人々を接続し媒介するものとして芸術は期待を集めていたのである。例えば宇部市における「彫刻のあるまちづくり」事業を例にあげると分かりやすい<sup>35</sup>。こうした時代の流れの中で、芸術家たちは都市や社会の中に自らの作品を位置づけ、従来の既存概念を超越したところに新たな表現を目指そうとしたのである。

以上に確認したように、多田の作品が「いま現在」を生きる人のために開かれていくのは、時代の流れの中で必然的に生まれてきた試みだったと言えるだろう。しかし、その一時期の流行の内にも彼女の活動を埋もれさせてはならないと思う。野外彫刻展が興隆期を迎えた1970年代、三大野外彫刻展(宇部、神戸、箱根)の全てにおいて重要な賞を獲得していた多田は、「野外彫刻の創作と建築関係の仕事とを両輪に走り続けてきた」<sup>36</sup>。精力的な彫刻展への参加の傍ら、帝国ホテル(1970年)や京王プラザホテル(1971年)、銀座Leeビル(1974年)など東京の都市空間に次々と現れる建築に、大型造形作品をほとんど毎年の様に手がけており、その数と規模には驚かされる。1962年に立ち上げた多田美波研究所は、その多岐にわたる活動を力強く支えた存在であったことは自明の事実である。

## おわりに

本論では、多田美波の立体制作以前の平面作品《変電所L》(1957年)から、最初期の立体作品《Opus-0》(1958年)、工場での高度な制作技術で一つの到達点を見せた《周波数37306505》(1965年)、そして帝国ホテルの壁面をガラスで覆った《黎明》(1970年)まで、素材も技術も空間も様々に異なる作例を紹介した。

多田の作品が見る者に与える静謐な満足感は、言葉を必要としないように思われる。それは、空間を訪れ、作品の前に立ち止まれば、それで充足した経験が成り立つからである。しかし筆者が調査と執筆を進める上で大切にしたのは、作家自身の言葉と多田美波研究所でのインタビューで得られた言葉である。作家の説明も言葉も必要としない毅然とした力強さと、人と空間をやさしく包み込む力を持つという作品にある種の矛盾を感じ、そこに筆者は掴みどころのない魅力を感じたためである。作品と作家に強く惹かれる一方で、言葉にうまく言い表せないもどかしさがあった。そこで、作家本人による言葉や彼女について語られた言葉によって、そこに多田美波の姿を掬い取ろうとしたのが本論の試みであった。

平面から立体、美術館から屋外、ホテルやビルの都市空間へと軽々と既存のジャンルや場所を飛び越えて、それぞれに確かな完成度と唯一無二の空間を残していることは、並々ならぬ技量と熱量が必要である。驚異的な仕事を成し遂げながら、あまり多くを語らなかつた作家の存在を、より解像度を上げて確かめたいという想いに本論は起因している。作家の痕跡や言葉を作品に必要としなかつた多田自身にとっては、不必要な試みであると言えるかもしれないが、作品も建築も年月と共に姿を変えてしまうものである。作品に託された想いや時間を書き記しておくことは、作品を生み出した作家や協働者たちの存在を留めておくことに繋がるはずである。多田は作品が「生まれる瞬間に立ち会うこと」を何よりも求めていた作家であるから、それらを細やかに記しておくことには意義があると考えられる。

美術館には作品を保存し継承することが求められると同時に、作品がどの様な作家の手によって生まれ、どの様な空間において最も魅力的たり得るかということも、同時に語り継いでいく必要があるように思う。本論では、筆者が実際に多田美波の作品を展示したことで感じた、作品と空間との密接な関係性と、その作り手たちによる想いを記した。この記録によって、美術館のみならず建築内部に残る作品も含めて、多田の活気に満ちた姿が後世に語り継がれていくことを強く願っている

## 謝辞

本稿執筆にあたって、多田美波研究所の岩本八千代氏、渡部克己氏、本間充明氏に多大なるご協力を賜りました。深く感謝申し上げます。



団60野外彫刻展」(1960)が開催されている。また宇部市野外彫刻展における土方定一の功績は下記の論文に詳しい。竹田 直樹「宇部市における彫刻設置事業の開始」『ランドスケープ研究』2002年、Vol.65(3)、pp.259-267.

35.土方は野外彫刻について「彫刻の社会性を回復しようとしている」と述べ、これによって「建築家、彫刻家、画家が協働して、われわれの生活空間を合理的に美しくしよう」としていると述べている。ここに先述した芸術におけるインターメディアに対する期待を、野外彫刻を通じて抱いていたと見ることができよう。土方定一「野外彫刻展の方向—彫刻の社会性回復」『朝日新聞』1958年1月27日.

36.松村「光の戯れ フォルムの変容」、p. 15.

# 「ミュージアムをクィアする」について

八巻 香澄

本稿執筆のタイミングで、アメリカのナショナル・ギャラリー・オブ・アートが多様性、公平性、包摂性(Diversity, Equity, Inclusion)に関する部署を解散し、同館のミッションステートメントのページからもその言葉を消したというニュース<sup>1</sup>を知った。これはドナルド・トランプ大統領が新政権初日に署名した大統領令<sup>2</sup>を受けてのことである。ミュージアムの実践は、現実的にこうして政治によって変えられてしまうことがある。それはもちろんアメリカに限ったことではない。だからこそ、ミュージアムは本来、何をミッションとしてどのような実践を行うべきなのか、学問として問うミュージアム・スタディーズ<sup>3</sup>が必要なのだということ肝に銘じておきたい。

## 1. はじめに

本稿で紹介したいのは、「ミュージアムをクィアする(Queering the Museum)」という概念である。筆者は美術館だけではなく歴史博物館や自然史博物館など様々な館種のミュージアムを対象として、主に社会包摂やアクセシビリティという観点からミュージアム・スタディーズに取り組んできた。そして、脱植民地化<sup>4</sup>や脱周縁化の流れの中で、性的マイノリティ<sup>5</sup>について考えることがどのようにミュージアムを変えていくかに関心を抱いている。

美術館では、性的マイノリティ当事者であるアーティストの作品が紹介されることは少なくない。アーティストという職業が他の職業よりもカムアウトしやすいのか、性的マイノリティであるというアイデンティティが創作活動に深く根ざしているためか。例えばアンディ・ウォーホルやロバート・メイプルソープ、デイヴィッド・ホックニーなど、著名なゲイ(男性の同性愛者)のアーティストがすぐに思い浮かぶだろう。(しかしここで性的マイノリティを白人男性の同性愛者に代表させてしまうことや、「ゲイだから繊細で芸術的才能がある」といったステレオタイプによる偏見には注意が必要である。また彼らもそれぞれの事情により、セクシュアリティを公言していたとは限らない。)このような美術館における性的マイノリティの表象(representation)と、ミュージアム・スタディーズを接続したいというのが本稿の狙いである。そのためにまず、ミュージアム・アクティヴィズムという概念を経由した後に「ミュージアムをクィアする」について解説する。その後、アジアでの実践例を詳細に見ていくこととする。

## 2. ミュージアム・アクティヴィズム

ミュージアムは植民地主義やその時代の規範的な考え方に基づいて作られ、広く認められた価値を示す場であると考えられてきた。その既存の価値基準を多様な価値観や視点から問い直し、議論する場としての役割を与えようとする「フォーラムとしてのミュージアム」をアメリカの美術史家ダンカン・キャメロンが提唱したのは1970年代のことだが、このミュージアムの方向転換には、50年代60年代の公民権運動、60年代から70年代にかけてのゲイ解放運動も大きく影響していると考えられる<sup>6</sup>。それ以降、ミュージアムはいかにして社会の中の多様な存在と出会い、その声を活かしていくかを考え続けてきたのである

とはいえ、ミュージアムは特定のグループの考え方や偏見や流行に流されることなく、中立性を保たなければならないという考え方も、ミュージアム内外で根強い<sup>7</sup>。また、ミュージアムは気候変動や生物多様性の保持、貧困やホームレス状態などの社会不正義には全く応答しようとせず、デジタルテクノロジーによってより多くの観客を呼ぶことで頭がいっぱいだという指摘<sup>8</sup>も耳が痛い。しかし一方で、気候変動や脱植民地化、差別や不均衡などの社会的な課題に対して行動を起こすミュージアム・アクティヴィズム<sup>9</sup>という概念も生まれている。

ミュージアム・アクティヴィズムとは、ミュージアムが市民のアドボカシーを行うということを意味する。美術史家・批評家のクレア・ピショップは、著書『ラディカル・ミュージアムロジー』の中で、「周縁化され、脇に追いやられ、そして虐げられている(あるいは、そうされてきた)人々の利害や歴史を表象/代表することを試み<sup>10</sup>」ることが、資本主義的かつ大衆迎合的な態度ではない美術館のとるべき道だとしているが、それはまさにアクティヴィズムこそがミュージアムの本質であることを指摘している。

特定の問題に関して社会的弱者の権利を擁護したり、主張を代弁したりするアドボカシーを行おうとする時、複雑なジレンマに追い込まれることがある。例えばそのミュージアムを管轄する行政やスポンサーとして出資してくれている企業と、社会的弱者とで利害が食い違う場合もあるし、ミュージアムのこれまでのミッションや行動規範を反省して謝罪せざるをえないこともあるだろう。また、一つのグループを包摂したら、別のグループから同じ対応を受けていないことを責められることもある。博物館学研究者のケヴィン・コーヒーは、奴隷制度廃止運動家のフレデリック・ダグラスの言葉「苦闘しなければ前進することはできない。自由を支持すると公言しながら煽動を嫌う人間は、畑を耕

すことなく作物を得ようとし、雷鳴や稲妻を伴わない雨だけを求めるようなものだ<sup>11</sup>」を引いて、「ミュージアムの実践者たちによるアドボカシーやアクティビズムは簡単なものではなく、そして「雷鳴や稲妻」が伴わないものではない」と、その困難さを指摘している<sup>12</sup>。なお、コーヒーはニューヨーク自然史博物館のキュレーターであり、世界エイズデーに行われている追悼アクション「アートのない日 (Day Without Art)」に連帯し、HIV/AIDSについての展示を企画したが、「一過性の病気にすぎず、展示にはふさわしくない」と却下された1990年当時のことを、同論文の中で振り返っている。

ロバート・ジェーンズとリチャード・サンデルは、気候変動についてアクティビズムを行うにあたり、LGBTQコミュニティの活動家から2つのことを学ぶことができると指摘する。1つ目は、「気まずいと思う話題についても対話を行う必要があるということ」、そして2つ目は「反応しないことは倫理的に正しくない」と指摘することであるという<sup>13</sup>。社会的不正義に対してアクションを起こさないということは、中立ではなく、不正義を作り上げてきた側に加担することなのである。2019年のCIMAM (国際美術館会議)の年次会議開会式で、当時のICOM会長スアイ・アクソイはこのように述べた。「博物館は中立ではありません。これまでも、そしてこれからも、中立ではありません。博物館は社会や歴史の文脈から切り離されていません。切り離されているように見える場合、それは中立ではなく、選択です。気候変動に取り組まないことを選択するのは中立ではありません。植民地化について話さないことを選択するのは中立ではありません。平等を主張しないことを選択するのは中立ではありません。これらは選択であり、私たちはより良い選択をすることができます。<sup>14</sup>」

中立ではない、という言葉から思い出すのは、美術史家のライターニャ・オートリーと博物館教育を専門とするマイク・ムラウスキが2017年に行った「ミュージアムは中立ではない (Museums are not neutral)」キャンペーンである。彼らはこの言葉をプリントしたTシャツを販売し、その収益をミュージアム職員救済基金にあてた。「ミュージアムには公金が注ぎ込まれているから特定の政治的立場をとるべきではない」、「ミュージアムは知識の殿堂であるために中立である必要がある」、といったミュージアムにまつわる一般的な言説に対する抵抗運動であった<sup>15</sup>。逆にいえば、「ミュージアムは中立であるべき」という考え方が、まだまだ多いということを示しているのだろう。そしてこの言説によって、ミュージアムで働く多くのスタッフが、自分の考えを示すことができず、自己検閲を行っている。しかしミュージアム・アクティビズムの考え方によるならば、スタッフは「主体性を持った市民として、アクションを起こす、または起こさないことによる結果に責任を持つことができる。<sup>16</sup>」ミュージアム全体がトップダウンで一枚岩の考え方を持つのではなく、多様性のある市民としてスタッフ一人ひとりの考え方を尊重することが必要なのである。

多様なスタッフを認めることは、多様な観客を受け入れるこ

ともある。これまでのミュージアムが従来想定してきた来館者とは異なる観客を迎える時、ミュージアムの新たなチャンネルやコミュニケーションが開き、結果としてミュージアム活動がより豊かになるということがある。例えば視覚障害のある観客を迎え入れるための、視覚を伴わない新しい鑑賞体験はできないかという試行錯誤が、多くの観客に資するものになったというような経験は、多くのミュージアムが持っているだろう。このようなミュージアムの変革を、ミュージアム研究者の村田麻里子は「<sup>マージナル</sup>周縁的であることの可能性」と指摘する<sup>17</sup>。付け加えるならば、周縁的な観客を迎え入れることでミュージアム自体が変わっていくだけではなく、それによって社会に働きかけていくことも企図できる。

### 3. 「ミュージアムをクィアする」

「ミュージアムをクィアする」も、このミュージアム・アクティビズムの一つである。留意しておかなければならないのは、クィア化は性的マイノリティの包摂であるだけではなく、ミュージアムに内在化してきた規範に疑義を唱え否定し、変えていく活動だということだ。もちろん「雷鳴や稲妻」、痛みや矛盾に耐える必要がある。

現在、性的マイノリティの表象を示そうとする試みは、世界中のミュージアムで行われている。例えば歴史博物館で性的マイノリティの社会運動の歴史を展示したり、著名な人物が性的マイノリティであったことを紹介したり、「逸脱している」とされる性的指向や性的行為が、実は自然界では一般的であることを自然史博物館や動物園の展示で示したり、などである。それが「性的マイノリティと言われる人たちも、マジョリティと同じ普通の人間である」ということを示すだけならば、性的マイノリティをマジョリティに同化させようとする「同化主義」との批判を免れない。しかし「ミュージアムをクィアする」と言った時、家長制、ジェンダー規範、異性愛規範、男女二元論といった、社会の中に依然として横たわる規範(norm)を問い直すというクィア・スタディーズの実践に、ミュージアム活動が応答していくことを指す。

「クィア」というのは、もともと同性愛者への侮蔑的な言葉であったが、性に関する様々な規範を押し付けてくる社会に対して、同化せず抵抗するための再領有・再盗用 (reappropriation)、いわば「クィアですが何か?」という開き直りを示すために、性的マイノリティ当事者たちによって1980年代後半から使われるようになった。

現在、性的マイノリティを指す言葉としてよく使われるのは、LGBTないしLGBTQやLGBTQIAのように、性自認や性的指向、性表現によって種類分けした属性の頭文字を並べた言葉であり、そうしたアンブレラタームが連帯を作り出すことにもつながっている一方、その中での差異が不可視化されることに對する批判もある。例えば白人で中産階級のゲイと、性別移行に

大金をつぎ込む必要があり、見た目のパス度によって就労の困難度が高い有色人種のトランスジェンダーとでは、置かれる文脈や経験が全く異なる。しかしLGBTと呼んだ時、そこではゲイとトランス(トランスジェンダー/トランスセクシュアル)が同等かのように捉えられ、かつアセクシュアルなど別の性的マイノリティは忘れ去られてしまうのだ。

それに対し、クィアという言葉には、差異を隠蔽せず考察する、否定的な価値づけを積極的に引き受けて価値転倒を図る、アイデンティティは固定的でなく両義的・流動的でありうると捉えるという意味が含まれている。(そのため、性的マイノリティでもクィアとしてのアイデンティティを持たず、その語を使わない人がいることにも留意が必要である。)

その語を動詞(to queer)として捉えると、個人の性/生のあり方に関して「既存の枠組みを脱構築する」「既存の知識を疑う」「価値の転換を行う」「消されていた歴史を顕す」「規範から解放される」というような意味となる。

したがって「ミュージアムをクィアする」は、ミュージアムの活動および運営の根幹となる考え方をクィアしていくことを指す。それはいくつかの段階・領域に分けて考えることができるだろう。ここでは仮に①性的マイノリティの表象を示す ②コレクションをクィアの視点から読み直す ③性的マイノリティの観客やスタッフがいることを前提として接遇や施設を見直す ④スタッフのアウェアネスとエンパワメント ⑤性的マイノリティのコミュニティとの連携 と分けて紹介する。(①から⑤の番号は、取り組むべき順番を示すものでも、重要度を示すものでもない。)

#### ①性的マイノリティの表象を示す

1980年代のHIV/AIDSのエピデミックにより一気に存在感を増した性的マイノリティの社会運動(ACT UPなど)を受けて1985年に開館したサンフランシスコのGLBT歴史協会ミュージアム<sup>18</sup>やベルリンのシュヴールス博物館<sup>19</sup>を嚆矢として、2022年に開館したイギリス初の国立LGBTQ博物館クィア・ブリテン<sup>20</sup>や、2024年に開館したニューヨークのアメリカンLGBTQ+博物館<sup>21</sup>まで、社会運動をテーマとしてその資料をコレクションし展示するミュージアムは世界中に存在する。性的マイノリティのエンパワメント、そしてマジョリティへのアウェアネスとして欠かせない活動である。一方で、その展示が単なる「追悼の博物館学(mourning museology: その人の生きた経験についてではなく、亡くなったということにだけ着目する展示)<sup>22</sup>」になっていないか、性的マイノリティをマジョリティの中に同化させようとしていないか、あるいは逆に「他者化(Othering)」になっていないか、性的マイノリティ同士の間不均衡を再生産していないか(ゲイ男性の経験の語りが多く、その他の性的マイノリティの語りがかき消されていないかなど)に配慮する必要がある<sup>23</sup>。性的マイノリティ当事者のアーティストの作品を美術館で展示するというのも、①に含まれる。もちろんその時に、本人の意に沿わないアウトティングになっていないかも含め、その人の性的指向や性自認

をどのように記述するのか、または記述しないのか、展覧会のテーマやアーティストの意図を踏まえて、判断していく必要があるだろう<sup>24</sup>。

#### ②コレクションをクィアの視点から読み直す

コレクションをクィアの視点から紹介している事例として多くのミュージアムから参照されているのが、ロンドンの大英博物館が2013年に発行したガイドブック『小さなゲイの歴史<sup>25</sup>』と、それに基づいてローンチし現在も続いているツアー「欲望・愛・アイデンティティ 大英博物館LGBTQ+ツアー<sup>26</sup>」である。

さらに積極的に推し進めたのは、ファン・アッペ美術館である。オランダのアイントホーフェンにある同館は、脱植民地化・脱近代化とあわせて、ミュージアムをクィアすることにも熱心に取り組んできた<sup>27</sup>。性的マイノリティのコミュニティからConstituent Curator(コミュニティを代表するキュレーター)を雇用し、展覧会やプログラムを企画すると同時に、他のミュージアムや大学などと連携し「コレクションをクィアする(Queering the Collections)」というイニシアティブを行い、コレクション作品をクィアの視点から再解釈しオンラインアーカイブで公開していた<sup>28</sup>。同様の試みは英米の多くのミュージアムで取り入れられており、例えばロンドンのV&A美術館はコレクション検索のメタデータに「ジェンダーとセクシュアリティ」「LGBTQ」という項目を含んでいる。

そもそもミュージアムのコレクションは、それが収蔵され調査され展示されるべきであるという判断がなされたものの集積である。そのため性的マイノリティに関する資料が欠如している、または当時そのような概念がなかったために記述されていないということもありえる。そこに性的マイノリティが表象「されていない」と語ることも重要である。語られていないことを発見し歴史の捉えなおしを促す事例として、アイスランド国立博物館の常設展示「国家の形成—アイスランドの遺産と歴史」のリーフレット「レインボーの糸<sup>29</sup>」を挙げたい。

#### ③性的マイノリティの観客やスタッフがいることを前提として接遇や施設を見直す

観客にもスタッフにも性的マイノリティ当事者がいることを認識し、排除のメッセージを発していないかを見直す必要がある。例えば当館の来館者アンケートでは、以前は性別の項目を「男」か「女」の二択としていたが、2021年度に「男」「女」「選択しない」に変更した。それまでは「男」か「女」かを選ばなくてはならないという状況に排除のメッセージを読み取ってしまう人もいたと思われるが、「選択しない」という選択肢があれば、その人は少し安心してこの場に身をおくことができるかもしれない。展覧会によっては、この「選択しない」の割合が10%を超えることもある。これを選ぶ人はノンバイナリーやジェンダーフルイドといった性的マイノリティだけではなく、男か女かを常問われる社会の規範に対して違和感を表明したいシスジェンダーも含まれるのではないかとも思う。その他、英文の人称代

名詞をどうするか、解説テキストの内容が異性愛規範を前提としたものになっていないか、トイレの場所を質問された時に外見で判断して男女どちらかのトイレだけを案内していないかなど、考えるべきことはたくさんある。

現時点で参考にできるガイドラインとしては、アメリカ博物館連盟のネットワークの一つであるLGBTQ+連盟が発行した『Welcoming Guidelines for Museums』、カナダ博物館協会の『LGBTQ2+ Inclusion in Canadian Museums』、ヨーロッパ博物館組織ネットワークの『LGBTQIA+ inclusion in European museums An incomplete guideline』などがある<sup>30</sup>。

#### ④スタッフのアウェアネスとエンパワメント

スタッフのアウェアネスには、性的マイノリティに対して理解や正しい知識が不足しているスタッフへの教育というだけではなく、スタッフの中にも性的マイノリティがいることをきちんと認識することも含まれる。スタッフに性的マイノリティとしてのアイデンティティを持つ人がいた場合、その人の経験や知識を①②③に還元していくことができる。(もちろん、カミングアウトしない権利は強調してもしすぎることはない。)イギリスのテイトやV&A美術館では、性的マイノリティのスタッフネットワークが形成され、ミュージアムの諮問機関としての役割を果たしている<sup>31</sup>。

#### ⑤性的マイノリティのコミュニティとの連携

上述の①から④のすべてにおいて必要なことである。性的マイノリティのコミュニティの中の著名人を、短期的なプロジェクトや集客のために招き入れるというやり方では、トークニズム(マイノリティを包摂していることを示す表面的な対応を行うこと。建前主義)との批判を免れない。ミュージアム外のコミュニティを招き入れるとは、それまでのミュージアムの論理や規範、約束事を尊重するとは限らない人や利害が衝突するかもしれない人と出会い、対話を積み重ねていくことであって、ミュージアムにとっても痛みや混乱の伴う作業である。ファン・アッペ美術館では「ワークサロン」というプログラムおよび空間を館内に設け、これまで欠けていた視点をもたらずコミュニティ(駐在員の配偶者、気候変動の活動家、留学生、そして性的マイノリティなど)が自主的な活動を行う場を提供し、あえて活動をミュージアムに資するものに限定せず、継続的に関係性を育てている<sup>32</sup>。組織内のスタッフと外部のコミュニティの成員が定期的に顔を合わせているメリットは大きい。2022年のICOMによる新しい博物館定義に「博物館は一般に公開され、誰もが利用でき、包摂的であって、多様性と持続可能性を育む。倫理的かつ専門性をもってコミュニケーションを図り、コミュニティの参加とともに博物館は活動し、教育、愉しみ、省察と知識共有のための様々な経験を提供する。」とあるように、専門性の高いスタッフだけではなく「コミュニティの参加とともに」活動していくことが非常に重要なのである。

## 4. アジアにおける「ミュージアムをクィアする」

### ー「Spectrosynthesis」展の事例

「ミュージアムをクィアする」についての論文に、アジアの事例は現在までのところとても少ない<sup>33</sup>。ICOMが発行している『Museum International』の「LGBTQ+とミュージアム」特集号でも、17本の論文のうちアジアからの寄稿は、ベトナムのアーティスト兼キュレーターであるディン・ティ・ヌンによる1本だけで、その内容はベトナムではLGBTQ+の表象を全面に押し出した展覧会を開くことはまだ難しく、スウェーデンのNGOの協力によってようやく実現できたというものであった。ミュージアム・スタディーズはイギリスが長らくその中心にあり、英語での情報共有が基本であるため、事例として取り上げられるのは、イギリスを中心としたヨーロッパ、アメリカ、オーストラリアとニュージーランド、そしてボディ・ポリティクスに関心の高いブラジルが多い。アジアは言語の違いから共有できる情報が多くはなく、さらに性的マイノリティについて発信することが文化的・宗教的な理由から難しい地域もある。しかしだからこそ、アジアの事例を紹介することには意味があると考えられる。ここでは2017年に台湾の台北當代藝術館(MoCA Taipei)で開催され、その後タイと香港でローカライズしながら国際巡回し、2026年に韓国のアートソングセンターでの開催を予定している「Spectrosynthesis」展をとりあげたい。

同展はアジアで初めて<sup>34</sup>の大規模なLGBTQのアーティストの展覧会とされる。そのような展覧会が台湾で開催されたことは、偶然ではない。台湾は1990年代以降「ジェンダー主流化」を国策として推進<sup>35</sup>し、1994年には同性愛者の男性も兵役につけるようになる<sup>36</sup>など、性的マイノリティの包摂に取り組んできた。2016年に蔡英文が初の女性総統、オードリー・タンが初のトランスジェンダー閣僚として就任し、2017年の5月には司法院大法官会議にて「同性婚を認めない現行の民法の規定は違反だ」という憲法解釈が出され、2019年にいよいよ同性婚が合法化する。この包摂への動きは、人権への配慮というだけではなく、中華人民共和国との差異化やアジアの中でトップランナーであろうという意識にも強く支えられている<sup>37</sup>。だからこそ台湾の美術館がアジアで初めてのLGBTQ展覧会を引き受けたというのは納得できる。

この展覧会は、香港に拠点をおくサンプライド財団(驕陽基金會)のコレクションによるものであり、同財団はアジアのLGBTQコミュニティのために、芸術の展示を通じてより公平な世界を育むことを目的に2014年に設立された<sup>38</sup>。そのコレクションには性的マイノリティのコミュニティに属する、アジアとアジア・ディアスポラのアーティストの作品が多く含まれ、残した作品や資料を継承する子孫がないことが多い性的マイノリティのアーティストに顕著な問題も意識して<sup>39</sup>、アーティストとコラボレーションをしている。また、「アジア人であり、クィアである」アジア・クィアというインターセクショナルリティがアカデミズム

の中で注目されるようになってきた<sup>40</sup>ことも、同財団の活動の思想的バックボーンとなっているだろう。

「Spectrosynthesis」は、初めから国際巡回展として数年かけて企画<sup>41</sup>され、同じコレクションをベースにしながらも、会場によってキュレーションが異なる。タイトルは、レインボーフラッグなど虹が性的マイノリティの社会運動のシンボルとして使われてきたように、光のスペクトラムを示す「Spectro」と「synthesis(合成する)」をあわせた造語である。はっきりとした境界を持たずに連続するスペクトラムは、男女二元論のようにバイナリーな考え方を否定する。

台北展「Spectrosynthesis - Asian LGBTQ Issues and Art Now<sup>42</sup>」では、ショーン・フー(胡朝聖)がゲスト・キュレーターとして作品選定を担当し、台湾、中国、香港、シンガポール、そして中国系アメリカ人と中国系カナダ人のアーティストを含め、中華系アーティスト22名の作品を展示した。中国出身で独学による伝統的な切り絵技法をとり入れたシーヤディエ(西亞蝶)の作品や、シンガポール出身でロンドンで学んだミン・ウォンの《Life and Death in Venice》(2010年)、香港生まれのサウンドアーティスト/作曲家サムソン・ヤンの《Muted Situations #5: Muted Chorus》(2014年)などが含まれる。

展覧会タイトルには「アジアの」と入っているにも関わらず、中華系アーティストに偏っていることには多くの批判が寄せられた。台湾原住民のアーティストの参加はなぜないのだろうか。これに対し擁護するとすれば、アジアと一口に言っても国や民族によって大きく状況が異なるため、あえて中華系に絞ることによって、家父長制度や伝統的コミュニティと規範の強さなど、中国文化圏に共通する重要なテーマをほりさげたとみえる。他のアジア地域に対しての台湾のホモナショナリズム(同性愛差別が行われている国を非難することで、自国の優越性を誇示したり正当化したりすること)が薄められていることも、台湾における性的マイノリティを巡る言説を批判的に捉え直す姿勢として評価することができるだろう。

また、それぞれのアーティストの性的指向や性自認は明記されていないが、22人のうち女性と特定されるのは3人、トランスジェンダーは1人だけである<sup>43</sup>。男性同性愛者の経験が大きく語られ、その他の性的マイノリティが不可視化される不均衡の再生産が行われたという批判もあった。しかし可視化される状況を拒否したアーティストがいたかもしれないことも念頭に置かなければならない。企画者は最初、60名以上のアーティストが参加するドリームプランを描いていたという<sup>44</sup>。しかしこの展覧会に参加するということは、性的マイノリティであるとカミングアウトするとほぼ同義であり、それに抵抗がないかどうか確認する必要がある<sup>45</sup>。アジアには同性愛者であるということが犯罪とされる国もあり、犯罪ではないまでもタブーや差別的な扱いを考えてカミングアウトできない状況にあるアーティストもいる。その不在は隠すのではなく、むしろ言及すべきであろう。展覧会の冒頭には、1981年に亡くなった台湾の画家シュイ・デジン(席德進)のペインティングが掲げられていた。彼は戒厳令

下で自身のセクシュアリティをカミングアウトすることができなかった<sup>46</sup>が、ゲイと目されていたアーティストであった。もしかしたら、キュレーターはそこに「語られなさ」を表現したのかもしれない。

次のバンコク展「Spectrosynthesis II Exposure of Tolerance: LGBTQ in Southeast Asia」は、バンコク芸術文化センターを会場に、同館で開館時から館長を務めるチャトヴィチャ・プロマダッタヴェディがリードキュレーターを務めた。タイを中心に東南アジア、そしてインド、スリランカ、中国、台湾、香港を加えたエリアのアーティスト58名の作品が展示された。ヴェトナムのディン・Q・レやヤン・ヴォー、インドのスニル・グプタなど国際的に評価されている作家たちも多く含まれる。8章立ての展示構成の順に各アーティストを紹介するカタログでは、それぞれの出身国が大きく記され、台北展とは逆に、同じアジアの中でもそれぞれの異なる状況が浮かび上がった。タイの少数民族ルーツのアーティストも含まれ、宗教や貧困などによるインターセクショナルリティを表すドキュメンタリー的な写真や映像作品も多い。

性的マイノリティへの寛容度がアジアの中で比較的高い<sup>47</sup>と言われるタイではあるが、差別がないわけではない。来場者の約80%は15歳から25歳までの若者であり、大半はLGBTQ当事者ではなかった、と企画者が述べている<sup>48</sup>通り、性的マイノリティのコミュニティに向けてというよりも、コミュニティ外の人に認知と寛容さを求める狙いがあり、おおむね好評であったようだ。

さらに次の香港展は、ゲスト・キュレーターのインティ・ゲレーロとシャンタル・ウォンにより「Spectrosynthesis III Myth Makers」というタイトルで、約60名のアーティストの作品130点が展示された。神話創造者というサブタイトルは、社会の規範や伝統の元になるのはそれぞれの社会の創世神話だが、もしそれがクィアなものであったのなら、ジェンダーやセクシュアリティの捉え方や、愛や欲望のあり方が全く違ったものになったのではないかというステートメント<sup>49</sup>に基づく。この香港展のカタログテキストでは「クィア」の語が使用され、クィアというアイデンティティの存在を世界に示したい一方で、西洋から輸入された概念で自らを語ることへの疑義も提示されている。細江英公、吉行耕平、長谷川サダオといった日本のアーティスト、そして韓国のサイレン・チョン・ウニョン(siren eun young jung)も参加した。

香港の政治的状況および展覧会場である大館當代美術館の場所性をとりわけ発揮しているのは、第2章「ボディ・ポリティクス: 犯罪化、管理、そしてカウンター・ストーリー」である。この会場はもともと中央警察署や刑務所の指紋押捺所や再勾留房、面会所でもあった<sup>50</sup>。そのため同館はボディ・ポリティクスをテーマとする展覧会にたびたび取り組んできた。実は「Spectrosynthesis」でも、台湾生まれアメリカ在住のシュー・リー・チェン(鄭淑麗)による、性別違和や性的指向ないし伝統的な性



的行為からの逸脱によって追放されたり投獄されたりした10の事例を紹介する映像インスタレーション作品<sup>51</sup>が、当局からの検閲によって撤去され、代わりに当局からの展示拒否の書類が掲示された<sup>52</sup>。まさに「規範」への疑義が示されたということになる。

なお、香港展では美術だけではなく雑誌やクラブカルチャーとのクロスオーバーも目指され、ローカルな性的マイノリティコミュニティ(Queer Reads Libraryなど)との協働も行われた。

ちなみに台北展と同じ2017年には、ロンドンのテイト・ブリテンで「ミュージアムをクィアする」の事例として名高い展覧会「Queer British Art 1861-1967」<sup>53</sup>が開催されている。同展では1861年から1967年の間に制作された200点ほどの作品が8つの章(ビクトリア朝からブルームズベリー・グループを経て、フランシス・ベーコンとデイヴッド・ホックニーまで、大まかに時系列になっている)に分かれて展示された。「クィア」の語を冠しているにも関わらず、「白人でアッパークラスで健常者の男性同性愛者」が大きく示された一方、BIPOC(黒人、先住民族、有色人種)のクィア、あるいはトランスジェンダーやトランスセクシュアルの存在があまり示されず、インターセクショナルリティへの配慮が十分ではなかった<sup>54</sup>という点が批判された。また、テイト・ブリテンというイギリス美術の正史の殿堂のような場所での開催であったことから、企画者の意図に反して、「クィア美術の正史」のような受け取られ方をしてしまった。クィアの本質が規範を否定することにあるのに対し、この「Queer British Art 1861-1967」は同化主義的で規範を強化してしまったといえる。つまり、クィアという言葉は冠してはいるが、それはアイデンティティを指す名詞であって、脱規範を意味する動詞としてのクィアを行うことはできなかったのだ<sup>55</sup>。

この「Queer British Art 1861-1967」に比べ、「Spectrosynthesis」は国際巡回をしていく過程で、動詞としてのクィアへの意識を強めている様子が見え始める。性的マイノリティとしての経験を表象するには、性的マイノリティであるというアイデンティティだけではなく、宗教や文化、民族、教育(とりわけ美術教育を欧米で受けているかどうか)、移住の経験、家族との関係性など様々な要素が、一人ひとりの生に絡み合っていることを理解しなければならない。アジア人やアジアルーツであるということは、当たり前のようにインターセクショナルリティを意識しなければならない状況にあるということであり、それがアジアの「ミュージアムをクィアする」の実践を、より先鋭化させる可能性となるのかもしれない。

「Spectrosynthesis」はサンプライド財団をハブとしており、性的マイノリティ当事者をゲスト・キュレーターとして招聘するなど、前項の⑤性的マイノリティのコミュニティとの連携をミュージアムにもたらしている。一方でミュージアムの側から見た時には、②や③や④といったレガシーを残すことができているのかは、改めて問わなければならない。2026年に予定されているソウル展も楽しみにしたい。

## 5. さいごに

「ミュージアムをクィアする」は、現在世界中のミュージアムで熱く議論されている脱植民地化やジェンダー平等と同様に、これまでのミュージアムのあり方を変えていく手段であり、社会全体を脱規範化するアクティビズムである<sup>56</sup>。たとえば欧米のミュージアムでは、白人でシスジェンダーで異性愛規範をもち障害のない男性が決定権のあるポジションについていることが多いが、そこに疑義を唱え、BIPOC(黒人、先住民族、有色人種)や性的マイノリティや障害のある人物の視点を入れていくことは、脱規範的であるといえる。あるいは強力なリーダーシップによって運営することや、専門家たちだけが活動に携わるといった方法自体を見直すことも同様だ。例えば2022年のドクメンタ15で、インドネシアのアート・コレクティブであるルアンルパが芸術監督を務め、グローバルサウスを中心としたアーティスト達との緩やかな対話によって生まれるものをコミュニティに還元していくという方法をとったのは、芸術祭における脱規範化といえる。それは、既存の枠組みの中で特権を持っていた側が望むと望まないに関わらず、必然的な動きなのである。前述のファン・アッペ美術館は、「脱一慣習(de-practices)」という言葉を用いて自らの実践を規定している。すなわち脱植民地化(de-colonising)、脱近代化(de-modernising)、そして逸脱(de-viant; 脱規範化)である。一方でその活動を主導してきたのが館長チャールズ・エスへのトップダウンであることに対する自己批判も行っている<sup>57</sup>。

さらに言うならば「ミュージアムをクィアする」は、性的マイノリティをマジョリティに同化させ無害だと示す「新しいホモノーマティビティ」(差別的で抑圧的な異性愛規範に無批判なまま、裕福な消費者として市場におもねり、社会の中で有利なポジションを獲得しようとする)とは異なり、むしろマジョリティが信じる規範を揺さぶり社会を脅かすものである。

そのように書くと、政治的なイデオロギーを示すことに忌避感が強く、スタッフの多様性に乏しい日本では「ミュージアムをクィアする」は難しいのではないと思われるかもしれない。特にミュージアムが公共(public)のものではなく、官(official)のものであるという意識が市民の側にあると、アクティビズムは受け入れられ難いだろう。

まして、ホモフォビア(同性愛嫌悪)やトランスフォビア(トランスジェンダー嫌悪)など、性的マイノリティに対する差別や暴力、排除、無理解は、現在でもなくなっていない。世界的に極右が台頭しつつある情勢の中で、LGBTQのスタッフグループが熱心に活動するV&A美術館であっても、2023年にその分館であるヤングV&Aでトランスジェンダーの権利を支持するポスターが展示から撤去される<sup>58</sup>という事件が起こったし、性規範を踏み越える服装のドラッグパフォーマーたちによる絵本の読み聞かせイベントは、この数年世界中でキャンセルに追い込まれている<sup>59</sup>。

それでも取り組む必要があると筆者が考えるのは、ミュージアムは、多様な考えの人と対話をする中で、自分がとらわれている規範や「常識」から自由になる場であると信じるからである。冒頭の繰り返しになるが、実際にアクティビズムを行うことは簡単ではなく、ステークホルダーと協働したり対話をしたたりする手前で道が絶たれたり、自己検閲してしまったりすることもあるだろう。だからこそ、ミュージアムが本来どのような場であるべきかを忘れないために、ミュージアムの知の蓄積と共有をふりかえる必要がある。そして何か小さな実践をできたなら、それはヘアピンの落ちる音<sup>60</sup>としてミュージアムのコミュニティに届くかもしれない。

註 URLはすべて2025年2月11日最終確認

1. Zachary Small, *Trump Executive Order Prompts National Gallery to End Diversity Programs*, The New York Times, Jan. 24, 2025. <https://www.nytimes.com/2025/01/24/arts/design/national-gallery-diversity-equity-inclusion.html>
2. <https://www.whitehouse.gov/presidential-actions/2025/01/ending-radical-and-wasteful-government-dei-programs-and-preferencing/>
3. ミュージアムを対象とする学問分野として博物館学という語があるが、博物館学が運営・経営などの実践的な研究を中心とするのに対し、ミュージアム・スタディーズは教育学、認知心理学、社会学、文化人類学といった広義の社会科学に軸足を置いた研究領域を指す。光岡寿郎「ポスト・ミュージアムが問われるべき位相」『文化表象論学会ニューズレター』21号、2014年
4. 八巻香澄 (2021)「これまで聴かえていなかった声を響かせるために：アムステルダムミュージアムに見る複数の視点」、『東京都現代美術館年報・研究紀要』, 24, pp.164-172. および八巻香澄 (2023)「ミュージアムにおける脱植民地主義—シングル・ストーリーからの脱却」, Artscape, 2023年2月15日公開. [https://artscape.jp/focus/10182871\\_1635.html](https://artscape.jp/focus/10182871_1635.html)を参照
5. 本稿では、性別二元論や異性愛規範など、従来のセクシュアリティの考え方に自身の性的指向や性自認があてはまらない当事者を指して、性的マイノリティの語を用いる。ただし、プログラム名称や引用部では元の語のまま用いるため、LGBTやLGBTQ、クィアなどの語が混在する。
6. Chantraine, Renaud and Bruno Brulon Soares (2020), "Introduction and Editorial," *Museum International*, 72:3-4, p.3.
7. Janes, Robert R. (2009), *Museums in a Troubled World: Renewal, Irrelevance or Collapse?*, Routledge, p.59.
8. Janes, Robert R. and Richard Sandell (2019), "Posterity Has Arrived: The necessary emergence of museum activism," in Robert R. Janes and Richard Sandell (eds), *Museum Activism (Museum Meanings)*, Routledge, p.18.
9. ミュージアムとアクティビズムの関係については、3つの言葉で整理することができる。ミュージアム自体が社会課題に取り組む「ミュージアム・アクティビズム」、アクティビストが抗議活動の場としてミュージアムを使う(近年の例でいうとジャスト・ストップ・オイルやエクステンション・リベリオンなどの環境保護団体の化石燃料企業への抗議行動や、写真家ナン・ゴールドディンの鎮静剤オピオイドに関連したサッカー族への抗議行動、2024年に国立西洋美術館で行われた飯山由貴によるジェノサイドに対する抗議行動など)「ミュージアム・イン・アクティビズム」、そして社会運動の資料などを展示することを意味する「ミュージアム・オブ・アクティビズム」である。Robenalt, Erica and David Farrell-Banks and Katie Markham (2022), "Activist Pedagogies in Museum Studies and Practice: A Critical Reflection," *Journal of Museum Education*, 47, p.402.
10. クレア・ピショップ (2020)『ラディカル・ミューゼオロジー—つまり、現代美術館の『現代』ってなに?』(訳 村田大輔), 月曜社, p.10.
11. 1857年8月3日、ニューヨーク州カナンデウグアにおける西

- インド諸島の奴隷解放についてのスピーチより
12. Coffee, Kevin (2019), "Up Against It: Contending with power asymmetries in museum work," in Robert R. Janes and Richard Sandell (eds), *Museum Activism (Museum Meanings)*, Routledge, p.310.
  13. Janes, Robert R. and Richard Sandell (2019), op.cit., p.4.
  14. <https://icom.museum/en/news/museums-do-not-need-to-be-neutral-they-need-to-be-independent/>
  15. Anabel Roque Rodriguez, "Museum Are Not Neutral", Art Museum Teaching, Sep. 13, 2017. <https://artmuseumteaching.com/2017/09/13/museum-are-not-neutral-by-anabel-roque-rodriguez/>
  16. Robert R. Janes and Richard Sandell (2019), op.cit., p.18.
  17. 村田麻里子 (2024)「思想としてのミュージアム—ものと空間のメディア論—増補新装版」, 人文書院, pp.237-240.
  18. <https://www.glbthistory.org/>
  19. <https://www.schwulesmuseum.de/>
  20. <https://queerbritain.org.uk/>
  21. <https://americanlgbtqmuseum.org/>
  22. Chantraine, Renaud and Bruno Brulon Soares (2020), op.cit., p.1.
  23. トランスジェンダーの経験やアセクシュアル、アロマンティックの経験が示された展覧会として、2023年11月20日(トランスジェンダー追悼の日)から12月2日まで秋田市文化創造館で開催された「When we talk about us.」(キュレーション：西原環)が優れた実践であったことを記しておきたい。
  24. 博物館の一つであるアメリカのナショナル・ポートレート・ギャラリーで開催されているフェリックス・ゴンザレス＝トレスの個展「Felix Gonzalez-Torres: Always to Return」にて、《無題(LAのロス)の肖像》の展示解説に、ゴンザレス＝トレスの同性パートナーでありHIV/AIDSにより死去したロス・レイコックを表現したものであるという記述がなされていなかったことに対して、批判が寄せられている。既存の解釈だけに依らず新しい解釈を開く意図であるとする美術館と、アーティストについての大事な記述(ゲイ、ラティーン、HIV/AIDS罹患者など)がされていないことに憤りを表明する観客や批評家とで、主張は平行線をたどっている。Alex Greenberger, *Amid Outcry, Felix Gonzalez-Torres Foundation Denies 'Queer Erasure' in Smithsonian Show*, ARTnews, Jan. 29, 2025. <https://www.artnews.com/art-news/news/felix-gonzalez-torres-national-portrait-gallery-untitled-portrait-of-ross-in-la-controversy-1234731113/> 一つのアイデンティティですべてを解釈してしまうことの危険性、またセクシュアリティを開示することがクィアアーティストとしてラベリングされることの承認を意味するわけではないことを含め、情報は提示した上で議論を開いていく必要があると考える。
  25. Parkinson, Richard Bruce (2013), *A Little Gay History: Desire and Diversity across the World*, The British Museum Press.
  26. このツアーでは、大英博物館のコレクションの中から、性同性的な欲望が示された古代ギリシアの彫刻や、ジェンダーを越境した姿で神が表現されるヒンドゥー教やマオリの彫刻、18世紀の女性同性愛者カップル(同性愛者という概念、とりわけ女性同性愛者という概念は当時はまだなかったのだが)が所有していたティーセットなどを紹介する。同ツアーに基づいたセルフガイドもダウンロード可能。 <https://www.britishmuseum.org/visit/object-trails/desire-love-identity-lgbtq-histories> また、Spotifyでも音声ガイドの音源が公開されている。
  27. Rebenalt, Erica Elizabeth McDonald (2024), "Never Queer Enough: A Queer Utopia at the Van Abbemuseum," *The Queer Museum*, Routledge, pp.80-108.
  28. Rensma, Anne and Daniel Neugebauer and Olle Lundin (2020), "A Museum Can Never Be Queer Enough": The Van Abbemuseum as a Testing Ground for Institutional Queering," in Joshua G. Adair and Amy K. Levin(eds), *Museums, Sexuality, and Gender Activism*, Routledge, pp.278-287.
  29. 以前はファン・アッペ美術館のウェブサイトにはクィア関連のページがあったのだが、2025年現在ではそのすべてのページが消されている。このページがクローズしたことについて、美術館から公式の声明はないが、2024年に極右政党が主導する政権が成立したと関係していると考えられる。
  29. リーフレットと同じ内容の音声ガイドも、アイスランド語と英語で公開されている。 <https://www.thjodminjasafn.is/english/for-visitors/the-national-museum/visitor-informations/audio-guide/a-rainbow-thread>
  30. 性的マイノリティに限らずジェンダー規範を学びほぐす上

で、具体的な事例を数多く含み示唆に富む資料として、横田あゆみ(2022)「博物館関係者のための手引書『博物館とジェンダー』ドイツ・オルデンブルク大学研究プロジェクト『知を生産する機関としての新しい郷土博物館』の紹介をかねて」、『国立歴史民俗博物館研究報告』, 235, 2022-09, pp.533-570がある。

31. Clayton, Zorian and Dawn Hoskin (2020), “Activists on the Inside,” in Joshua G. Adair and Amy K. Levin(eds), *Museums, Sexuality, and Gender Activism*, Routledge, pp.57-68.

32. *The City in the Museum: A retrospective on two years Werksalon in the Van Abbemuseum*, Van Abbemuseum, 2020. [https://internationaleonline.org/site/assets/files/17349/lio\\_the\\_city\\_in\\_the\\_museum\\_2020.pdf](https://internationaleonline.org/site/assets/files/17349/lio_the_city_in_the_museum_2020.pdf)

33. 日本において「Queering the Museum」に触れているミュージアム関係の論文に、久保豊(2022)「可能性と生存を賭けてー『Inside / Out ー映像文化とLGBTQ+』, 『博物館研究』, 57(12), pp.24-28がある。

34. 言うまでもないことだが、美術館よりも、よりプライベートでコミュニティ外の人の目に触れにくいギャラリーなどでは、より早い時期から性的マイノリティの表象に取り組んでいた。アジアでの様々な性的マイノリティ関連の展覧会については、Curtin, Brian (2018), “Visibility: Between Queer and LGBT in Curating Art in Asia,” *On Curating*, 37, pp.13-21.に詳しい。

35. 福永玄弥(2017)「同性愛の包摂と排除をめぐるポリティクス：台湾の徴兵制を事例に」, 『Gender and Sexuality』, 12, 国際基督教大学ジェンダー研究センター, pp.157-182.

36. 兵役を社会包摂の一つの尺度と考えると、2008年に男性同性愛者が兵役につくことを認めた韓国では、ソドミー条項(肛門性交などを禁じる項目)を持っている。アメリカが「Don't Ask Don't Tell法」を撤廃して、セクシュアリティを問わず兵役に就けるようになったのは2011年である。

37. 松田英亮(2023)『台湾ホモナショナリズム 「誇らしい」同性婚と「よいクィア」をめぐる22人の語り』, 花伝社.

38. Nick Yu (interviewer), *Why I Collect: Patrick Sun*, Art|Basel, no date. <https://www.artbasel.com/stories/why-i-collect-patrick-sun>

39. Li Fan and Ana Yang, *Why I collect: Sunpride Foundation Founder Patrick Sun*, Art|Basel, Jun 3, 2024. <https://www.artbasel.com/stories/sunpride-foundation-patrick-sun-lgbtq>

40. ロンドン大学東洋アフリカ研究学院では2016年から「クィア アジア」という名称の国際カンファレンスを開催している。このカンファレンスの成果をまとめた出版物にLuther, J. Daniel and Jennifer Ung Loh (2019), *Queer Asia: Decolonising and Reimagining Sexuality and Gender*, Zed Books.がある。

41. Hu, Sean C.S., *Spectrosynthesis – Asian LGBTQ Issues and Art Now* (Exhibition catalogue), pp.16-23.

42. サブタイトルには「クィア(酷児)」ではなく「LGBTQ(同志)」の語を使い、クィアの持つラディカルズムではなく、マイルドにLGBTQコミュニティの可視化に力点を置いていることが伺える。

43. Leora Joy, *REVIEW: Spectrosynthesis Exhibition: Is this LGBTQ Rainbow Fragmented?*, The News Lens, Nov. 13, 2017. <https://international.thenewslens.com/article/83243>

44. Lisa Movius, *First-ever museum show celebrating queer Asian art opens in Taiwan*, The Art Newspaper, Sep. 11, 2017. <https://www.theartnewspaper.com/2017/09/11/first-ever-museum-show-celebrating-queer-asian-art-opens-in-taiwan>

45. また、セクシュアリティをカムアウトしたとしても、クィアアーティストとしてラベリングされたくないという意思も尊重されなければならない。

46. 展覧会カタログにも、彼のセクシュアリティは明示されていない。

47. タイの結婚平等法案は、2024年6月に議会を通過し、国王の署名を経て2025年1月に施行された。

48. Prommahattavedi, Chatvichai (2020), “Review of 'Spectrosynthesis II – Exposing Tolerance: LGBTQ Art in Southeast Asia',” *Terremoto*, 19. <https://artandmarket.net/reviews/2021/1/28/review-of-spectrosynthesis-ii-exposing-tolerance-lgbtq-art-in-southeast-asia>

49. ザイロン・シヤンの著作『Queer Ancient Ways: A Decolonial Exploration』(2018年)に影響を受けている。Guerrero, Inti and Chantal Wong (2022), *Myth Makers -Spectrosynthesis III* (Exhibition catalogue), pp.6-11.

50. 王崇橋「香港の大館(タイクン)で見る現代の「クィア神話」。LGBTQ+展覧会シリーズの3回目「Myth Makers」が開催中」, 『美術手帖』(web), 2023年2月16日公開。

<https://bijutsutecho.com/magazine/news/report/26745>

51. 同作品は2019年のヴェネツィア・ビエンナーレの台湾パヴィリオンで展示されたものである。ちなみにこの時台湾パヴィリオンでは「クィア(酷児)」の語を使用している。

52. Francesca Aton, *One Artwork Censored in Major LGBTQ+ Exhibition in Hong Kong*, ARTnews, March 13, 2023. <https://www.artnews.com/art-news/news/artwork-censored-in-spectrosynthesis-lgbtq-exhibition-hong-kong-1234660733/>

53. この展覧会は、合意の上で行われる男性同士の性行為を合法化した(イングランドとウェールズのみ)1967年性犯罪法の50周年記念として、イギリス全土で40以上もの性的マイノリティとその歴史をテーマにした展覧会が開催された中の一つであり、その中でもリヴァプールのウォーカー・アート・ギャラリーの「Coming Out: Sexuality, Gender & Identity」と並んで大規模かつ国立施設での開催として大きな話題となったものである。

54. これに関しては展覧会企画者のクィア・バーロウは、限られた予算と人的リソース、そしてそもそもタイトのコレクションを使用するという縛りから、女性や有色人種のアーティスト、障害のあるアーティストやトランスジェンダーやトランスセクシュアルやノンバイナリーのアーティストを含めることができなかったと述べている。Barlow, Clare (2020), “Rejecting Normal: Curation Queer British Art, 1861-1967 at Tate Britain and Being Human at Wellcome Collection, London,” *The Garage journal*, 30,2020-11, pp.265-280.

55. Rebenalt, Erica Elizabeth McDonald (2024), “What’s in a Name? Queer British Art 1861-1967 at Tate Britain,” op.cit., pp.34-54.

56. Rebenalt, Erica Elizabeth McDonald (2024), “Queer Museology: Building an LGBTQ+ Museum Theory,” op.cit., pp.19-33.

57. Reenact, Erica Elizabeth McDonald (2024), op.cit., p.92

58. Aurelia Foster, *Young V&A: Children’s museum criticised for removing trans poster from display*, BBC News, 7 July 2023. <https://www.bbc.com/news/uk-england-london-66122342>

59. 当館でも2023年7月に展覧会関連プログラムとして予定していた「ドラグクィーン・ストーリー・アワー」について、否定的なご意見や懸念が多数寄せられ、改めてステートメントを発表した。東京都現代美術館「『ドラグクィーン・ストーリー・アワー』に関する美術館の見解につきまして」<https://www.mot-art-museum.jp/images/20230704.pdf>

60. 1969年ニューヨークのゲイバーでおこった「ストーンウォールの反乱」が、ゲイ解放運動の盛り上がりきっかけになったことを指す「ヘアピンの落ちる音が世界中にとどろいた(The hairpin drop heard around the world)」という表現がある。この抵抗運動の先陣を切ったのは、ヘアピンでウィッグをつけたドラグパフォーマンス者達であったと長く言われてきたが、近年ではトランス(トランスジェンダー/トランスセクシュアル/トランスヴェスタイト)であったとされるようになった。この事件はもちろん大きな影響力を持ったが、世界中で同時多発的に行われた社会運動の一つであって、それを唯一の歴史の金字塔扱いすることは、性的マイノリティの歴史を語る際の多様性の不可視化につながる。そこで起こったことを正しく知ろうとする営みを止めてはならない。

Mariko TAMURA

The artist TADA Minami (1924-2014) was fascinated by the new materials and technologies developed one after another in Japan as it experienced its period of rapid growth in the 1960s, and incorporated “light” into her work through her own unique sense of form. Her works are sometimes referred to as “light sculptures,” however her range of expression is truly broad - including major works such as *Frequency 37306505* (1965), the indoor wall-hung sculpture in the collection of the Museum of Contemporary Art Tokyo; outdoor sculptures such as *Chiaroscuro* (1979) in the National Museum of Modern Art, Tokyo; and *Dawn* (1970), which covers an eight-meter wall of the Imperial Hotel, Tokyo. Additionally, *Lighting Sculpture* (1968), which she created for the new Imperial Palace, is a masterpiece of lighting design work, illustrating the diversity of her practice.

What kind of spirituality or consistent interest can be found in the work of Tada Minami, which lightly transcends and traverses conventional frameworks such as art, architecture and design? Until now, she has been largely praised as a pioneer in the use of industrial materials such as acrylic and

aluminium in figurative works. Her unusual background in having learned oil painting while a student at Joshibi University of Art and Design, and self-taught in sculptural art after graduation, has also placed her in a particularly distinct position as an artist. In addition to the context within which she has been discussed until now – the novelty of her materials and technique and her genre-crossing work – this essay examines the consistent approach which can be found in her diverse practice through the keywords of ‘space’ and ‘collaboration.’

Through examples of multiple works, this essay will consider the artist’s approach to ‘space’ as found in her ever innovative figurative expression, regardless of whether indoor or outdoor, large or small; and the ‘collaboration’ with architects and artisans in the production process of her works. Further, through focusing on how the expression of the work and the impression of the space has changed significantly as *Frequency 37306505* has been placed in a variety of spaces such as exhibition rooms and studios, it aims to unravel the artist’s intention behind the relation between work and space.

---

## On “Queering the Museum,” a form of Museum Activism

Kasumi YAMAKI

Today, art museums, especially contemporary art museums, often exhibit the work of artists who identify themselves as sexual minorities. The aim of this article is to connect the meaning of this with the context of museum studies rather than art criticism. Currently, there is a concept of “museum activism,” which states that museums should also be active advocates for social issues such as climate change and decolonization. One of these activisms is called “Queering the Museum.”

It should be stressed that “Queering the Museum” is not a reasonable accommodation or social inclusion for sexual minorities, but a response to queer studies practices that question sexual dualism, patriarchy, gender norms, and heteronormativity. The term queer was originally a derogatory label for homosexuals, but community members began using it in the late 1980s as a form of reappropriation against a society that imposed various norms. When the term is used as a verb, it means “to deconstruct the established paradigm” or “to be liberated from the norm.”

Queering takes place in a broad range of areas in museum activities including the following: (i) Representation of sexual minorities in exhibitions, (ii) Reinterpreting the collection from a queer perspective, (iii) Redesigning services and facilities based on the presence of sexual minority audiences and employees, (iv) Employee empowerment, (v) Partnerships with queer communities. Each can be explained with specific examples. As Asian case studies are rarely presented in museum studies, the exhibition “Spectrosynthesis” is also introduced, which was held at the Museum of Contemporary Art Taipei in Taiwan in 2017 and then travelled internationally to Thailand and Hong Kong and will tour to South Korea in 2026.

“Queering the museum” is an activism that, like decolonization and gender equality, is changing the way museums have always existed. There seem to be some difficulties in carrying it out, which is why it is important to properly recognize its significance within the discipline of museum studies.

2024年度 東京都現代美術館年報  
研究紀要 第27号

令和7年3月発行

編集・発行

公益財団法人東京都歴史文化財団

東京都現代美術館

〒135-0022 東京都江東区三好4-1-1

東京都現代美術館

電話03-5245-4111

製作

株式会社石井印刷

