

工場とは何だろうか？ 工場とは、完成した商品が並べられている店や展示場ではもちろんない。そうした商品が完成する前に、様々なやり方で制作されていく場、制作プロセスが展開されていく場である。したがって、完成した物自体はそこでは大きな位置を占めることはできず、完成するやいなや他の場所へと送り出されてしまう。

かつてそうした工場のひとつであった、名村造船旧大阪工場跡にあるCreative Center Osakaで行われている展覧会「クロニクル、クロニクル！」は、完成品としてのいわゆる「美術作品」よりも、「美術作品」以外のもの、そして「美術作品」以前のものと「美術作品」以後のものを主な対象とした奇妙な「美術展」である。例えば、四階の高木薫の作品は、完成品以前の段階である工場の制作プロセスに焦点を当て、展覧会の順路でいえば最後にありながら本展覧会のもつ射程を明確に示しているものだと言ってよいだろう。かつての名村造船所の四階は「現図工場」と呼ばれていた場所である。《無題1》の写真によってわれわれは、そこが造船のための原寸大の設計図が制作されていた「現図工場」と呼ばれる場所であったことを知り、ランプセストのように今でも床に残っている当時の製図の跡を発見し（言うまでもなく設計図もまた船が完成する以前の段階に存在するものである）、《無題2》では紙に書かれた「各会場で、当時の作業音が聞こえます。」という言葉が、（完成品である船ではなく）工場が稼働していた当時における様々な作業プロセスへとそれを読む者の想いをいざなうこととなる。

さらに、「クロニクル、クロニクル！」展では、「美術作品」以前としての作業プロセスだけでなく、展示冒頭に顕著なように「美術作品」以後の存在ともいえる複製物もまた大きな役割を果たしている。そもそも本展覧会会場に入ったとき最初に我々観客を出迎え展覧会の幕開けに位置するのは吉原治良がデザインした緞帳の複製画である。（そもそも緞帳自体がすでに吉原による原画の複製だと考えることもできるだろう。）そしてその次にあるリュミエール兄弟の《工場の出口》は「複製技術時代の芸術」の最たるものである映画のなかでも最初に制作されたもののひとつであるし、二階の冒頭部分において我々が出会うのも、斎藤義重作品のマケットや図面コピー、ポスター、そして荻原一青による城郭図の複製といったものである。さらにその先にはマネキンが何体も並んでいるなど挙げていけば切りはないが、「クロニクル、クロニクル！」展では「美術作品」といった完成品の「死後の生」である複製物が大きな位置を占めている。

ここで一つの例として荻原一青の城郭図を見てみよう。それらは先述のように複製図である。だがそれだけでなくその絵自体が様々な不可視の記憶を孕んでいる。実は荻原が城郭図を制作したのは一度だけではなく、本展覧会に展示されているのはその三回目のものである。過去二度のものは空襲そしてジェーン台風によってすべて失われてしまった。今回の出品作は、それ以前の二度の試みという、本作にとっての制作プロセスが記憶として

含まれたものであり、同時に複製図として、完成品としての原画以後の「死後の生」が含まれてもいる。

もちろん昨今におけるキュレトリアルな実践や現代美術の動向において、いわゆる「美術作品」の範疇から逸脱したこのような複製物が展覧会において重要な役割を果たすというのは決して珍しくも目新しくもないと考える向きもあるだろう。だが、本展覧会の奇妙さのひとつは複製物の扱い方にこそある。一般的に展覧会におけるこうした複製物の取り扱い方には大きく分けて二つある。ひとつは、デュシャンのレディメイドに代表されるように現代美術の実践において作品内に複製物を取り込むというやり方。そのとき現代においてはインスタレーションという形態が多く用いられる。（例えば本展でいえば、元々会場にあった備品を利用した川村元紀のインスタレーション《Storeroom》はこの範疇に入るかもしれないが、同時にそれは「作品」であることを回避しようとする意志に貫かれたものであり、だからこそ本展に選ばれていると言えるだろう。）第二に、「美術作品」だけでなく、それらが制作された当時に置かれていた文脈や歴史を明らかにするために映像や雑誌、書物など「資料」をも活用した視覚文化論的な展示。確かにそれら二つのタイプの展示は美術館に行くときによく見受けられる形態であるし、実際それなりの成果も上げている。だが、前者は「美術作品」のなかに取り込むという形で、後者は「美術作品」の背景を解き明かす「資料」という形で、両者とも「美術作品」と複製物との間に暗黙のヒエラルキーを前提としているのである。それに対して「クロニクル、クロニクル！」展では、そうしたヒエラルキーは存在せず、「美術作品」と複製物はあくまでも等価なものとして扱われていて（むしろ複製物のほうがメインにあるように思えるくらいだ）、そこにこそこの展覧会の特異性そして奇妙さ（のひとつ）は存しているのだ。

しかし、本展覧会には複製物だけでなく、もちろんいわゆる「美術作品」の範疇に入るものも展示されている。だが、ひるがえってそうした「美術作品」もまた、「美術作品」以外のものそして完成品以前と以後といった通常と異なる観点から見られるよう我々観客に要請するのである。例えば、三階にある伊東孝志の《無題》。その映像に映っているのは、会場配布のマップに記載があるように「産卵直後の有精卵を孵化適温38℃で24時間温め、その後外気温-5℃の中、雪上に置く」という行為である。したがって、映像内で行われているのは、そのまま雛を産まれさせるのではなく孵化の手前の状態に卵を留めておくということである。すなわち、雛の誕生というゴールにたどり着く以前、誕生という完成形ではなくその手前の段階であるプロセスにあくまでも留まり続けるということなのだ。

「クロニクル、クロニクル！」展に見られるこうした思考、つまり「美術作品」でないものそして完成品の以前以後へと向かう思考は、完成品としての「美術作品」が存在すると想定される現在という時を、時間を複数化することによって問いに付すという形において他の出品作品にも表れている。荒木悠による、その名も《永遠の現在》という映像は、鯨の打ち上げられた海岸における二つの時間を文字通り重ね合わせることによって、孤立

した点としての現在を二重化しそれに疑問を呈する。もう一つの作品《Fly》も同様だ。さらに、鈴木崇の写真と映像は、異なる時と時間に撮影されたイメージを並置し「モンタージュ」することによって一つの作品のなかに複数の時間を生じさせる。

複製物などを通して「美術作品」以外のもの、つまり「美術作品」の外部を取り扱ってきた本展覧会は、展覧会会場という場所の観点からはその会場の外部、さらには会場の内部と外部との接続に視線を向けることとなる。まず、日中における映像の見辛さや展示物に対する配慮を犠牲にしてまで、つねに外部の存在を意識させようとするかのように外部の景色が見えるよう、展覧会会場の窓に覆いを掛けられていないということである。そして田代睦三《1985 / 2013 / 2016——絵画的風景》（ここでも複数の時間が取り上げられていることに注意しよう）では、開けられた窓を通してホースが外部へと投げ出されていてそこから水が流れ出している。（ホースのもう一方の端は会場内の水道蛇口につながられている。）さらには、ここで本展出品作に会場に元々存在するドアを利用したものがいくつかあることが当然我々の注意を引く。川村元紀のインスタレーションでは、奥にあるドアが開け放たれていて一つの空間に留まることなく観客をその外へといざなおうとするかのようなのである。そして高木薫《無題2》では、「このドアは開くことができます。」という一文を含む文章が記載された紙がドアにそっけなく貼られていて、正確にはインスタレーションではないもののドアを開けて外に出よう我々を促している。そうして我々は文字通り内部と外部を往還することになり、それは「美術」の内部と外部を象徴的に表しているものとも言えるかもしれない。

こうして詳しく見てきたように、「クロニクル、クロニクル！」展は、工場である元造船所という特殊な場所を使用するという条件を強く意識したうえで、完成品としての「美術作品」以前と以後、そして「美術作品」の外部に対して焦点を当て、さらにそうした観点に基づいて「美術作品」の内部と外部との接続・往還を行おうとしている特異な展覧会である。もちろんそれが完璧に成し遂げられているとは言わないし、物故作家や複製物の多く並ぶ2階の会場と存命作家の新作が展示されている3階の会場とのつながりに少々難があるようにも見受けられたが、その意欲的な試みはかなりの成功を収めていると言ってよいだろう。だが、この「クロニクル、クロニクル！」は2016年2月21日で終わりではない。会期は一年間であり、同じ展覧会が2017年1月23日からもう一度繰り返される。そう、荒木悠の映像のように、ほぼ一年後に第1回目の展覧会は第2回目の展覧会によって二重化され問いに付され、その外部へと出ることになるのである。