

日本万国博覧会EXPO '70と 吉村益信《大ガラス》の成立について

木村 絵理子

吉村益信（1932〔昭和7〕～2011〔平成23〕年）は、戦後日本の前衛芸術を考える上で注目される集団的な活動を複数起ち上げ、それぞれ中心的な役割をはたした芸術家の一人である。1951（昭和26）年、磯崎新や風倉匠らと共に、彼ら全員の出身地である大分で結成された「新世紀群^[1]」。1960（昭和35）年1月、フランスのヌーヴェル・ヴァーグに比肩し得るような美術の新しい動きを起こすことを目指して、赤瀬川原平、風倉匠、荒川修作らと結成した「オール・ジャパン^[2]」。そこからの発展的解消として、同年3月に篠原有司男を加えて始まった「ネオ・ダダイズム・オルガナイザー（ネオ・ダダ）」^[3]。とりわけネオ・ダダは、吉村の結婚によりわずか1年弱で事実上活動を停止したものの、全身にポスターを巻いて銀座の街を練り歩くパフォーマンスや「安保記念イベント^[3]」、ニュース映画への出演など、新宿百人町にあった吉村のアトリエ「通称：ホワイトハウス^[4]」を拠点に、メディアからも広く注目を集める活動を行った。その後吉村は渡米、アメリカでも日本人の芸術家たちの間でリーダーシップを発揮する傍ら、アクリル樹脂やネオン等を用いたテクノロジー・アートを制作するようになる。1966（昭和41）年に帰国した吉村は、日本においても発注芸術としてのテクノロジー・アートの発表を続けたが、1969（昭和44）年末から1970（昭和45）年初頭を境に、大きく作風を変化させた。この時期に吉村は、日本万国博覧会EXPO '70（以下、大阪万博）への参画と、芸術家たちが企業との仕事を円滑に進めるためのプラットフォームとしての会社「貫通」を立ち上げている。これを転機に動物をモチーフにした作風へと移った吉村は、三島由紀夫の割腹自殺と、当時世の中を席卷していたウーマン・リブとを掛けた《豚・pig lib》（1971〔昭和46〕年）という代表作を発表するに至る。

本稿は、吉村の転換期である1969（昭和44）年に制作された横浜美術館所蔵の立体作品《大ガラス》^[5]（fig.1）に焦点をあて、その成立の背景を大阪万博と「貫通」との関係から明らかにしようとするものである。



fig.1
吉村益信《大ガラス》1969年、FRP、人口毛皮、藁、鉄骨、H.200.0×80.0×188.0cm、横浜美術館蔵、撮影：加藤健

[1] 東京藝術大学の受験に失敗し、武蔵野美術大学に通い始めた吉村が、夏休みに大分へ帰省中、高校時代より通っていた木村屋画材店（現・キムラヤ）で結成された。佐藤忠良、朝倉摂、針生一郎らを招いた講習会や、池田龍雄、河原温の個展などを開催した。吉村は1959年までの間、帰省のたびに新世紀群の活動への参加を続けた。

[2] 吉村のアトリエ（ホワイトハウス）で結成のための会合が開かれたが、結局、具体的な活動は行わないままネオ・ダダへ継承された。

[3] 1960年6月18日、ホワイトハウスで開催されたイベント。

[4] 磯崎新の設計により1957年に完成した。磯崎建築の処女作ともいわれる。

[5] 1969年／FRP、人口毛皮、藁、鉄骨／H.200.0×80.0×188.0cm／所蔵品番号：88-SJ-008

《大ガラス》と日本万国博覧会せんい館

現在、横浜美術館に収蔵されている《大ガラス》と、翌1970（昭和45）年制作のドローイング《カラス（ドローイング）1～3》^[6]（fig.2-4）は、1970（昭和45）年に開催された大阪万博の企業パビリオンである「せんい館」の展示に関連づけられる作品として紹介^[7]されてきた。ただし、《大ガラス》自体は、大阪万博の会期（1970〔昭和45〕年3月14日～9月13日）に重なる1970（昭和45）年3月23日～4月4日までの間、東京画廊で開催されたグループ展「ヒューマン・ドキュメンツ'70」に《旅鴉》^[8]というタイトルで出品^[9]（fig.5）されており、大阪万博の展示物そのものではない。ではなぜこの作品は「せんい館」と関連づけられるのか、まずは同館の展示の状況を確認する。

アジアにおける初めての国際博覧会条約に基づく第1種一般博覧会（現：登録博覧会）として、1970（昭和45）年に大阪で開催された日本万国博覧会は、「人類の進歩と調和」をテーマに掲げ、海外76か国（国際機構や州・都市など全92件）、国内団体や企業など32件が参加する東京オリンピック以来の国家プロジェクトとして実施された。当時、万博史上最多の6,421万8,770人^[10]の入場者数に達した大阪万博には、後の国立国際美術館となる万国博美術館における美術展示だけでなく、テーマ館をデザインした岡本太郎や、鉄鋼館の宇佐美圭司、ワコール・リッカー・ミン館の堂本尚郎、三井グループ館の山口勝弘など、多数の芸術家たちがパビリオンのプロデュースに参画したことにより、他の国内で開催された博覧会とは一線を画すものであった。とりわけ日本繊維館協会による「せんい館」は、企業パビリオンの中でも最も早くから準備に取り組み、一企業ではなく繊維業界全体での出展という特殊性からも、他の企業パビリオンとは展示内容の前衛性において抜きん出ている。万博のグランドデザインをおこなった建築家の磯崎新が「あの大きな計画の中で『せんい館』しかおもしろくなかったという評判です」^[11]と言わしめたほどに、極めて前衛的なインスタレーションを展開したことで知られる。



fig.2-4
上・中・下《カラス（ドローイング）1～3》1970年、油性インク、トレーシングペーパー、各72.8×51.5cm、横浜美術館蔵



fig.5
「ヒューマン・ドキュメンツ'70」東京画廊、展示風景（『DOCUMENT 40 東京画廊の40年』東京画廊、1991年より）

[6] 1970年／油性インク、トレーシングペーパー／72.8×51.5cm／所蔵品番号：88-DRJ-015～017

[7] 『吉村益信の実験展 一応答と変容』大分市美術館、2000年、p60。同展は吉村生前最後の公立美術館による回顧展であった。

[8] 展覧会カタログ『ヒューマン・ドキュメンツ'70』東京画廊、1970年、p35。図録掲載された和英タイトルは《旅鴉》“Tabigalasu”（原文ママ）。

[9] 同書および、『DOCUMENT 40 東京画廊の40年』東京画廊、1991年、p101。

[10] 2010年の上海万博の入場者数、約7,308万人に抜かれるまで史上最多の入場者数記録であった。

[11] 横尾忠則「クラインの壺四次元パビリオン『せんい館』」『大阪万博1970 デザインプロジェクト』東京国立近代美術館、2015年、p126。

せんい館の敷地は、岡本太郎による《太陽の塔》を中心とするテーマ館の斜め後方、万国博ホールとスイス館に挟まれた、現在国立民族学博物館の建つ中心に近い位置にあった。その形状は、ゲレンデのようになだらかな曲線を描いて奥に向かって建ちあがる白い建物の中央に、赤いドームが突き抜けるように建っているというものであった。また赤いドームの周囲には、「凍結足場」と称された赤い竹製の建設足場のような構造物がある。「凍結足場」は、パビリオンの手前の看板にも見ることができ、作業服姿のマネキンと大型の黒い鳥のオブジェが配されていた (fig.6)。パビリオンの内部構造は、ドーム状の映像インスタレーションのための上映空間を中心に、天井から床まで真っ赤なロビーと、4つの展示室が配置されていた。万博開幕直前の1970 (昭和45) 年2月9日に発表された「せんい館」報道資料^[12]による同館制作スタッフは以下の通りである。

コーディネーター：倉鋪敏治 (協和広告株式会社^[13] 専務取締役)

プロデューサー：工藤 充

総合ディレクター：松本俊夫

映像ディレクター：鈴木達夫

音響ディレクター：秋山邦晴

作曲：湯浅譲二

照明ディレクター：今井直次

造形ディレクター：横尾忠則

展示ディレクター：植松国臣、吉村益信

ロビー人形制作：四谷シモン

総合プロデューサーであった松本俊夫の回顧録^[14]によると、パビリオンの建築デザインとドーム内部の巨大な女性彫像の制作には美術家の横尾忠則^[15]があたり、ドーム内部で展開したマルチチャンネルの映像プロジェクション《スペース・プロジェクション・アコ》は、松本俊夫の原案を中心に制作が進行したという。松本の基本コンセプトは「映像、彫像、照明、音響をダイナミックに混濁させながら、そこにエロスとタナトスがソラリゼートするパロック的な時空間を受胎させるというのが基本のモチーフである。したがってこのドームは比喩的にいえば<子宮>であり、同時に複合メディアによる男女六体の巨像のコンジュゲーションの場という意味では、観客は一種の感覚的・精神的な乱交パーティにインヴォルヴされるわけである。^[15]」というものであった。《スペース・プロジェクション・アコ》は、直径15m、高さ20mのドーム内部を、35mmプロジェクター10台 (リア6台、フロント4台)、スライド・プロジェクター8台、スピーカー57台 (6トラック、26チャンネル) に加えて、スポットライト、ストロボ、ブラックライトなどの照明を組み合わせた15分間の映像インスタレーションで、個々の映像が四角形のスクリーンに投影さ

fig.6

大阪万博せんい館外観
(『せんい館』日本繊維館協会、
1970年より)

[12] 『報道関係用資料 せんい館 PAVILION TEXTILES』日本繊維館協会、1970年2月9日、大阪府日本万国博覧会記念公園事務所蔵

[13] 1954年大阪市で創業し、1957年から1972年まで京都に本社を置いていた広告代理店。旭化成のコマーシャルや同社提供のテレビ番組等を制作し、繊維業界との繋がりがあった。2002年に破産申請して事業停止。各地に現存する同名の企業とは無関係である。

[14] 「EXPO '70=発想から完成まで 狂気とエロスの体験の場 —せんい館」『美術手帖』第327号、美術出版社、1970年5月号、p82～100。

[15] 同書、p82。

れるのではなく、重なり合いながらドーム状の空間全体を映像と光が覆うという、当時としては画期的な構造の作品であった。ただしこの《スペース・プロジェクション・アコ》は1日に上映できる回数が21回とインターバルが長く、観客はインターバルの時間中、ロビーおよび展示室のインスタレーションを鑑賞することとなった。真っ赤な天井と壁、絨毯^[16]に覆われたロビー空間には、四谷シモンの制作による山高帽とフロックコートを着た男性の人形が並び (fig.7)、胸部に内蔵されたテープレコーダーから、それぞれ意味を判読するのが困難な複数言語が発せられていた。また山高帽前頭部には鏡があり、レーザー光線の反射による「光のあやとり」が展開したという。ロビー空中には吉村益信制作による「黒い怪鳥^[17]」と称された両翼の全長が4m近いカラスのオブジェが舞うように配置 (fig.8) され、照明の動きにより乱舞するように見える効果を生んだという。空中のカラスは女性の足を持つキメラの存在でもあり、ドーム内の女性をイメージした彫像との連続性が認められる。磯崎新のエッセイ^[18]によると、空中の怪鳥の素材は鉛と黒いゴムシートであったように記述されている。その怪鳥は、ロビーのドーム入口付近にある足場、およびパピリオン屋外の「凍結足場」にも20羽以上が止まっており (fig.9)、こちらは普通のカラスの脚を持つ。屋外のカラスは画像から見える素材の光沢感から、当時一般化しつつあったFRPが用いられた可能性が高いと考えられるが、ロビー空間のドーム入口付近の足場に止まる1羽の鳥 (fig.10) については、残された画像から素材を判別するのは困難である。このロビー足場の鳥が、現在横浜美術館に所蔵される《大カラス》と最も類似した形状にある。

なお、吉村は怪鳥のほか、ロビー床に巨大なモップ、パピリオン裏口近くにあった2つの展示室に、《ホ



fig.7
大阪万博せんい館ロビー、
四谷シモンの人形 (『せんい館』
日本繊維館協会、1970年より)



fig.9
大阪万博せんい館外観
「凍結足場」(同書より)



fig.10
大阪万博せんい館ロビー、
吉村益信の怪鳥 (同書より)



fig.8
大阪万博せんい館ロビー、吉村益信の怪鳥 (同書より)

[16] ロビー床や展示室で用いられた絨毯は繊維業界の調達によるものと目され、とりわけロビーの赤絨毯については、万博終了後、大阪市中央区備後町にある綿業会館本館 (国の重要文化財に指定された日本綿業倶楽部の歴史的建造物) のロビー床に移設されていた可能性があるという。

[17] せんい館パンフレット、報道資料、当時の記事掲載等では「怪鳥」という呼称が用いられ、いずれもカラスなど特定の鳥とは書かれていない。磯崎新は後年、当時の東京にはまだカラスの大群はおらず、空を群れ飛ぶカラスのイメージに吉村の発想の独自性を見出している。(「ストロークの影」展覧会図録『吉村益信の実験展 一応用と変容一』、大分市美術館、2000年、p10-12。) 1963年に公開され、世界的にヒットしたヒッチコックの映画『鳥 (The Birds)』の印象が日本人の中にも植えつけられていた可能性は否定できないと思われる。

[18] 磯崎新「ストロークの影」展覧会図録『吉村益信の実験展 一応用と変容一』、大分市美術館、2000年、p12。

《ホワイトワールド》と《カラフルワールド》という2つの対照的なインスタレーション (fig.11) も制作した。これらは、全く同じ男女のマネキンと家具やテレビなどが置かれた2つの生活空間が、一方は床から天井まで真っ白に、もう一方はカラフルな彩色で覆われているというものであった。

上述の松本の回想録では、当初の展示ディレクターは植松国臣と福田繁雄の2名であったが、福田繁雄が辞めて、吉村益信と四谷シモンが後から加わったと記されている。またパビリオン外装にある吉村の怪鳥は、万博のオープン直前に設置^[19]されたという。では、怪鳥／カラスの構想はいつ頃生まれたものであるのか。次にせんい館設置までの流れと吉村の万博への関わりについて確認したい。

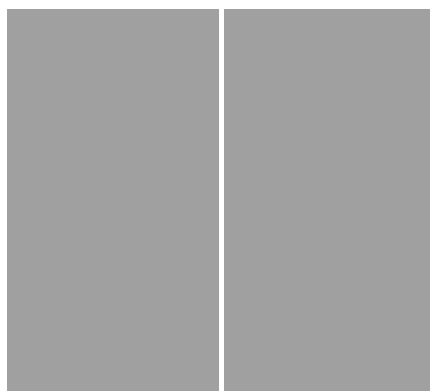


fig.11
大阪万博せんい館《ホワイトワールド》(左)と《カラフルワールド》(右)
(同書より)

せんい館の成立と吉村益信の万博関与

せんい館の最初の構想が公になったのは1966 (昭和41) 年10月14日、丸紅飯田株式会社 (現・丸紅株式会社) が日本万国博覧会協会に対して「繊維館」出展の意思を伝える書面を提出した^[20] ことに遡る。大阪万博の開催が決定したのは1965 (昭和40) 年9月14日であり、丸紅飯田株式会社の発表は、万博開催発表から1年という早さ、かつ民間企業としては最初の出展表明^[21] であった。パビリオンのテーマは「日本の衣裳の歩み」、繊維を通じて万博のテーマである「人類の進歩と歩み」を表すという計画で、当初予定の敷地は3300㎡、資金は最低5億円^[22] という内容であった。またこの時点で丸紅飯田は企業単独ではなく、関係団体やメーカー400社に書面を提出し、繊維業界全体としての出展を呼びかけていた^[23]。なお、これに先立つ10月5日、協会から発表された入場料は大人600円^[24]、出展敷地料は1㎡あたり5,000円というもので、他の万博が敷地料を入場料の約16倍 (1967年にカナダのモントリオールで開催された敷地料は1㎡あたり約12,000円であった) に設定していたことに比べると、大阪万博は約8倍と、民間企業や小規模な政府機関の参加を促進する破格の安さといえることができ、そこに最も早く呼応したのが、歴史的にも関西に拠点多かった繊維業界だったのである。

1967 (昭和42) 年は「せんい館」の骨格や企画体制を定めるための時間に費やされた。以降の流れを時系列に確認したい。

[19] 当時、吉村と共に大阪万博の仕事を請け負っていた小林はくどうの記憶では、1970年1月頃に吉村が怪鳥の制作を発注していた吉祥寺の工場に、出来上がりを確認しにいった、開幕の前日近くまで設置作業が行われていたという。

[20] 「国内へ出展招請 斬新で創造的な出展を」『日本万国博ニュース』No.6、財団法人日本万国博覧会協会、1966年10月号。同誌は、万博参加を目指す団体や関係者に向けた業界誌として、1966年から1970年にかけて発行され、出展方法や出展パビリオンの動向がレポートされた。

[21] 最初の出展表明はカナダ政府。

[22] 開幕直前の最終予定では敷地面積5,500㎡、出展費用約10～12億円となった。

[23] 「新春座談会 “こんな万国博にしたい”」Op. cit. 『日本万国博ニュース』No.9、1967年1月号。丸紅飯田株式会社万国博委員会委員、荒木幹夫の発言より。

[24] 最終的に設定された入場料は大人800円。

せんい館設置と吉村益信の活動年表

年	月日・時期	吉村益信の動き	せんい館をめぐる動き	大阪万博全体の動き
1967	2月27日 ↓ 3月18日	東京画廊で個展開催、《クイーン・セラスミスII》《Wings with Morror》などを出品。		
	3月15日			会場起工式が行われる。
	3月24日		丸紅飯田株式会社が呼びかけ人となり、日本紡績協会本委員会で業界としての万博参加が決定。	
	3月28日		紡績協会第1回万国博準備委員会を開催、できるだけ繊維業界全体を網羅することが決められる。	
	3月29日		紡績協会としての仮出展申し込みのための仮の企画案“TEXPO LAND”がまとめられる。	
	4月1日		日本万国博協会へ出展申し込み。	出展参加申し込み受付開始。 丸紅飯田からの「せんい館」、住友グループ、電気事業連合会からの事前仮申し込みを経て、正式な出展参加申し込みを受ける。
	5月10日 ↓ 30日	「第9回日本国際美術展」(東京都美術館)に《32 Neon clouds in Perspective》を出品。		
	5月後半	東京大学五月祭、建築学部「現代美術の動向」出品。		
	5月16日			「万国博に原子の灯を」のスローガンのもと、福井県三方郡美浜町で関西電力美浜原子力発電所の着工式が行われる。
	6月23日		敷地の下見を行い、専門家委員会によるパビリオンの計画・立案の必要性が確認される。	第2回出展者懇談会開催、出展希望者の敷地見学会を実施。
	7月		委員会役員が7月にモンリオールで開催中の万国博覧会視察を実施、芸術性の高いパビリオン設置が求められるようになる。	岡本太郎がテーマ展示のプロデューサーに正式就任。
	7月8日 ↓ 8月13日	「現代美術の動向」展(京都国立近代美術館)に《クイーン・セラスミス ネオンプラン》《クイーン・セラスミスII》ほか、3点を出品。		
	8月26日		「せんい館」第1回企画・製作プラン説明会(入札)実施。広告代理店など6社が参加し、各社第1回企画案を提出。	
	9月9日		モンリオール万博視察団へ3名を派遣。	万博協会が主催するモンリオール博覧会視察団がカナダへ行く。
	9月22日	万博協会より、修景用彫刻の制作を依頼される。		修景用彫刻の制作を、彫刻家、画家、デザイナー等20名に依頼。サブ会場やメイン会場内の人口湖周辺に設置されるためのもので、20名のうち優秀者4名に大規模作品を依頼することを計画。今井祝雄、高松次郎、田中信太郎、三木富雄、新宮晋、山口勝弘、湯原和夫らとともに吉村益信が選ばれる。
	10月21日		2社による第2回企画・製作プラン説明会が開催される。各社第2案を提出。	

年	月日・時期	吉村益信の動き	せんい館をめぐる動き	大阪万博全体の動き
	11月6日		協和広告株式会社が最終案として選ばれ、企画・制作を受託することが決定。	
	12月初旬		協和広告より、美術家の横尾忠則や映像作家の松本俊夫へ、せんい館の展示物制作が依頼される。	
1968	1月		総合ディレクターの工藤充、展示ディレクターの松本俊夫、造形ディレクターの横尾忠則を中心に、チーム編成が固まる。(この段階ではまだ吉村益信への参加打診はなされていない。)	
	2月27日		第1次せんい館企画案「『せんい館』のあらし」を万博協会へ提出。映像展示の名称(タイトル)は「6人の男女による、とどまることのない……パーティ(仮称)」、直径20mの円形の空間を、6体の男女の巨像で取り囲み、そこにはめ込まれた6つのスクリーンで映像、光、音などが複雑に交錯する展示という基本プランが示される。	日本万国博覧会協会と日本繊維館協力会との間で出展契約が締結される。
	3月まで	大阪万博から委嘱されて制作した彫刻作品《ネオン雲》を、銀座のソニービル前で出品。		借景用の彫刻が完成、大阪市中之島公園や、御堂ビル玄関、千里丘陵、大阪・阪急百貨店、東京の日比谷公園、ソニービル前などに設置される。作品は万博開会までの間、各地を巡回した。
	3月21日		BIE分類委員会にて、せんい館予定地(第3130号敷地)がシンボルゾーンと外国のパビリオンを隔てるような位置にあることが課題となる。これに先立ち、既に一度スイス館(第3140号敷地)とせんい館との間で敷地変更が行われていたが、再度の敷地変更の可否をBIE側から打診される。日本は商品展示などの商業的色彩の強い展示は一切行わないことと、高層建築により視界が遮られることはないことを主張するがせんい館の敷地確定については先送りとなる。	フランスでBIE(博覧会国際事務局)分類委員会開催。日本の企業パビリオンの敷地について課題となる。
	4月8日		日本万国博覧会協会副会長と日本せんい館協力会会長谷口豊三郎が面談、BIE分類委員会で課題となった敷地移転について検討。日本せんい館協力会からは移転は困難であることが伝えられ、BIEから示された3条件「国際性」「非商業色」「高層にしない」ことについて確認された。この時点で谷口が伝えたせんい館の展示内容は、「展示は映像、スペースディスプレイ、レストおよびショウの3部門より構成され、映像部門が中心となる。映像部門では世界各地の若者たちの生態や行動を通じて繊維の美しさ、楽しさを表現するほか、前記I.F.C.A.T.I.(International Federation of Cotton and Allied Textile Industries)、I.I.C.(International Institute for Cotton)、I.W.S.(International Wool Secretariate)が保有する映画を再編する等、国際色豊かなものとするよう企画をすすめている。」というものであり、その後実現した内容とは大きく異なる。この段階では工藤、松本、横尾らのチームからの具体案は、外部に向けてリリースできる内容としては共有されていなかったことがわかる。	

年	月日・時期	吉村益信の動き	せんい館をめぐる動き	大阪万博全体の動き
	5月10日 ～ 30日	「第8回現代日本美術展」(東京都美術館)に《反物質 ライト・オン・メビウス》を出品。		
	6月7日 ～ 12日	「現代の空間'68 光と環境」展(そごう、神戸)に《COLOR MIXER》を出品。		
	9月2日		修正された第2次「せんい館」企画案が提出され、最終決定案となり報道関係者へリリースされる。ほぼ最終形に近いパビリオンの完成予想図(ただし「凍結足場」はまだ存在しない)が発表される。	
	9月3日		「せんい館」起工式。出展内容として、ドーム状のパビリオン内で、マルチ・スクリーン(10台のプロジェクターと8台のスライド・プロジェクション)による「スペースプロジェクション」を実施することを発表。	
	10月1日 ～ 11月10日	「第1回神戸現代野外彫刻展」(須磨離宮公園)に《コーナー・アウト・イン》を出品。		
	11月1日 ～ 11日	「今日の作家展'68」(横浜市民ギャラリー)に《赤外線空間》と《ネオン雲》を出品。		
	12月7日 ～ 1969年 1月26日	「現代日本美術展」(I.C.A.、ロンドン)に《Thundercloud》ほか6点を出品。		
1969	1月16日		せんい館展示映像、主演女優の公募開始(リリース発信)。審査員には、工藤充、松本俊夫、鈴木達夫、横尾忠則、秋山邦晴、今井直次、植松国臣、福田繁雄。せんい館独自のプレスリリース『せんい館ニュース』発行開始。	
	2月15日		映像インスタレーションのための主演女優募集メ切。応募者250名。	
	2月27日		国内展示館としては初の「せんい館」上棟式。	
	3月13日		せんい館展示映像主演女優に、横浜市鶴見区在住の風間恵美子氏が決定。	
	5月10日 ～ 30日	「第9回現代日本美術展」(東京都美術館)に《300W》を出品。		
	10月17日		プロジェクション用の「映画『アコ』」がクランク・アップしたことを報道関係者へリリース。	
	11月15日		国内展示館として初の建物竣工式、建物受渡式を実施。この時点でドーム内のレリーフは完成。映像、音響、展示回廊部の展示内装工事が始まる。 せんい館PR用ポスターを横尾忠則が制作することになる。ポスター納品は1970年1月末予定。	
1970	1月6日		パビリオン・ポケットガイドの文案決まる。	

年	月日・時期	吉村益信の動き	せんい館をめぐる動き	大阪万博全体の動き
	2月9日	報道関係者に向けた配布資料中に、吉村益信の名前が登場。	「せんい館」展示竣工式。報道関係者に向けた配布資料中に、吉村益信の名前が登場。また「凍結足場」について初めて言及、横尾忠則造形担当ディレクターによる試みとして紹介される。写真には、屋外の「凍結足場」に作業服姿の人形8体は見られるものの、鳥の姿はない。ロビースペースに四谷シモン制作による山高帽子とフロックコートの人形が配置されていることに言及される。併せてロビー天井に21羽の鳥が展示され、照明の効果により乱舞するように見えることが示されるが、制作者に関する記載はない。	
	2月27日		「せんい館」開館式。	
	3月14日	日本万国博覧会「せんい館」外装・内装。同展では、この他「万国博美術展—調和の発見 現代の躍動」(万国博美術館)に近作より《コーナー・アウト・イン》と、東野芳明の呼びかけによる共作《ホーム・マイホーム》を出品。	「せんい館」ポケットガイド初版が配布される。外観の写真には、凍結足場に鳥の姿を見ることはできない。(fig.13) 内部空間には「怪鳥」がいることに言及。	日本万国博覧会開会式。
	3月15日			日本万国博覧会一般公開。
	3月23日 4月4日	「ヒューマンドキュメンツ展70」(パート2、東京画廊)に《旅鴉》の名で《大ガラス》を出品。		
	不明		「せんい館」ポケットガイド、第2版に凍結足場の鳥の姿が写る。	
	7月	貫通として上野の赤札堂改装を手がけ、ABABとして新装開店。		

[年表参考文献]

・ 本年表は、以下の主要参考文献に加えて、大阪府日本万国博覧会記念公園事務所に保管されているせんい館に関する書類(日本万国博覧会東京国内出展担当から国内出展係長宛にファックス送信された報告書/開催前から会期中にかけてのプレスリリース『せんい館ニュース』No.1～10、1969年1月16日～1970年5月22日/その他、日本繊維館協会制作の報道資料等)を参照して作成した。

『せんい館』日本繊維館協会、1970年12月25日

『日本万国博覧会ニュース』No.1～No.29、財団法人日本万国博覧会協会、1966年6月号～1968年10月号

松本俊夫「EXPO '70=発想から完成まで 狂気とエロスの体験の場 —せんい館」『美術手帖』327号、美術出版社、1970年5月号

『吉村益信の実験展 一応答と変容—』大分市美術館、2000年

年表からわかる通り、1967(昭和42)年3月24日に日本紡績協会本委員会で業界としての万博参加が決定^[25]した時点では、芸術家へ制作発注することは念頭に置かれていなかった。ところが、委員会役員が7月にモントリオールで開催中の万国博覧会へ視察旅行に向かったことで委員会の意識は一変する。現地メディアより、日本パビリオンが自動車産業の宣伝を行うなど商業的色彩が強い展示を行ったことから批判されていたこと、また他国のパビリオンとの芸術性における格差があったことなどを深刻に受け止めたことで、帰国後、専門家による、より芸術性の高いパビリオン設立に向けた気運が高まっていったのである。

[25] 「History」『せんい館』日本繊維館協会、1970年12月25日、p62。

結果、広告代理店6社が参加した入札を経て^[26]、協和広告株式会社が企画・制作を受託することに決定した。それから1ヶ月後の1967（昭和42）年12月初旬、ようやく協和広告を通じて松本俊夫や横尾忠則に最初の依頼がなされる^[27]のである。翌1968（昭和43）年1月、総合ディレクターの工藤充、展示ディレクターの松本俊夫、造形ディレクターの横尾忠則を中心に急ピッチでチームが編成され、1968（昭和43）年2月27日には、第1次「せんい館」企画案が協会へ提出された。9月には修正された第2次「せんい館」企画案が提出され、最終決定案となり具体的な制作が始まった。しかしこの段階で吉村はまだせんい館には関与していない。その頃の吉村は、大阪万博から修景彫刻という日本各地で万博の気運を高めるための宣伝活動の一端として依頼された彫刻作品の制作に取り組んでいる。その頃吉村が制作していたのは、《ライト・オン・メビウス》のようなテクノロジー・アートであり、大阪万博からの依頼も、同様の作品を制作することであった。これを受けて吉村は、1968（昭和43）年に銀座のソニービル前に《ネオン雲》（fig.12）を制作・設置したのであった。当時の吉村に対する世間のイメージはテクノロジー・アートの旗手というものであり、動物的なイメージとは程遠いものだったのである。

吉村の作品として動物的なイメージが登場するのは、せんい館における怪鳥の存在が示された先の1970（昭和45）年2月9日の報道資料が最初であり、それ以前には確認できていない。その直前に発表されたせんい館のビジュアル・イメージとしては、1969（昭和44）年11月4日、横尾忠則へ依頼されたせんい館のポスター^[28]がある。しかしここには「凍結足場」のイメージと赤い作業服姿の男の人はあるものの、カラスあるいは黒い鳥の姿は確認できない。おそらく、この段階で凍結足場への怪鳥の設置プランがあったならば、横尾は何らかの形でポスターにその要素を取り入れた可能性が高いのではないかと予想される。すなわち、1969（昭和44）年11月の段階で、怪鳥の存在は少なくとも屋外には設置が予定されていなかったことになるだろう。このことは、せんい館の公式ポケットガイドからも確認できる。せんい館の公式ポケットガイドには2種類、開幕当初に配布されたものと、会期中で増刷されたもの（fig.13）がある。開幕当初発行のものには、ロビーの怪鳥についての言及はあるが、外観写真の凍結足場には鳥の姿は見られない。凍結足場の鳥が登場するのは、増刷された第2版の外観写真からなのである。また、ポケットガイドの文案が確定したのが1970（昭和45）年1月6日であった^[29]ということから、この時点でロビーの怪鳥については、展示が完了していなかったとしても、少なくとも計画はあったことになる。せんい館竣工式が執り行われたのは1970（昭和45）年2月10日、2月27日には関係者を招いた開館式が



fig.12
吉村益信《ネオン雲》1968年
『ヒューマン・ドキュメント'70』
東京画廊、1970年より）



fig.13
大阪万博せんい館ポケットガイド、第1版（右）と第2版（左）、
大阪府日本万国博覧会記念公園
事務所蔵

[26] 同書「Plan and Revisions」p70。

[27] 松本俊夫「EXPO '70＝発想から完成まで 狂気とエロスの体験の場 ―せんい館」『美術手帖』327号、美術出版社、1970年5月号、p82～100。

[28] 1970（昭和45）年1月末に納品されたという。

[29] 「Plan and Revisions」『せんい館』Op. cit. p70。

開かれ、実質的に展示内容が公となったというのが、吉村によるせんい館の怪鳥のプランから制作・設置までの一連の流れは、内装については1970年1月6日までに計画確定、外装については2月27日までによく間に合ったというギリギリの制作であったということになるのだ。

吉村益信による貫通の設立

さて、ここで1969（昭和44）年のおそらく年末頃に撮影された1枚の写真に注目したい（fig.14）。《大ガラス》を囲んで、吉村の友人や後輩が集った記念写真である。吉村を囲むのは、小林はくどうやカワミカズオ、浜田郷、東京画廊の山本豊津らである。ここに集う面々の多くは、吉村が大阪万博の仕事に取組むためのプラットフォームとして起ち上げた代理店である貫通に関わったスタッフでもあった。貫通は、吉村および他の所属する芸術家たちが、大阪万博の仕事を円滑に請け負うための代理店のような役割を果たすための組織として、吉村が起業した会社組織である。渋谷区南平台の東急スカイラインアパート66号室^[30]を拠点に、作家自身の手仕事により制作される作品ではなく、発注芸術としての作品制作を組織化し、企業や万博のような公共の仕事を、大手広告代理店を介さずに受注可能にするためのプラットフォームであった。貫通という名称の由来は、「私たちはやりたいことを完遂するためにあらゆるシステムを縦に貫通し、従来横の系列として習慣や約束のネットワークの中で厳然と横たわる社会構造、企業構造、イメージ構造を真空斬りにし垂直にカットし組みかえる。^[31]」という吉村の考えに基づくものであり、世の中の水平・平等を謳う風潮に対する男性的な垂直思考というアンチテーゼ、且つ大手広告代理店「電通」にかけた名称^[32]でもあったという。そして貫通の英語名はK.K. KANTSU & VERTICAL DESIGN LABOというものであった。横浜美術館所蔵の《カラス（ドローイング）》3点は、この英文会社名が印刷されたトレーシングペーパーに描かれており、大阪万博を契機に起ち上げた貫通と、せんい館のカラス、そして吉村個人名義の作品としての《大ガラス》と《カラス（ドローイング）》とが、吉村にとって抜き差しならない関係にあったことを示しているといえよう。

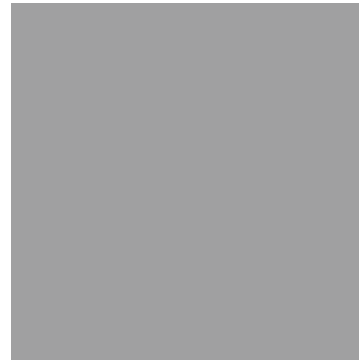


fig.14
《大ガラス》を前に、1969年
『吉村益信の実験展 一応用と変容一』、
大分市美術館、2000年より』

貫通が会社として登記されたのがいつであったのかについて、現時点では確認中である。しかし当時吉村と共に会社起ち上げに関わった小林はくどう氏からの筆者の聞き取りによると、吉村が南平台のオフィスを借りて、会社を起ち上げたのは1970（昭和45）年初頭であったという。そうであるならば、起業の時期は、吉村が先に確認した「せんい館」内装と外装のカラスの制作にあたっていた時期にちょうど重なる。当時、発注芸術を旨としていた吉村にとって、制作とは発表の場とセットになった行為であったため、大阪万博と同じ1970（昭和45）年3月に始まる東京画廊のグループ展に出品するための作品が必要であった

貫通が会社として登記されたのがいつであったのかについて、現時点では確認中である。しかし当時吉村と共に会社起ち上げに関わった小林はくどう氏からの筆者の聞き取りによると、吉村が南平台のオフィスを借りて、会社を起ち上げたのは1970（昭和45）年初頭であったという。そうであるならば、起業の時期は、吉村が先に確認した「せんい館」内装と外装のカラスの制作にあたっていた時期にちょうど重なる。当時、発注芸術を旨としていた吉村にとって、制作とは発表の場とセットになった行為であったため、大阪万博と同じ1970（昭和45）年3月に始まる東京画廊のグループ展に出品するための作品が必要であった

[30] 2015（平成27）年より解体され、現在は再開発のため工事中である。

[31] 吉村益信「状況芸術」『店舗デザイン』1970年、p109。

[32] 当時、吉村と共に貫通の仕事をした小林はくどう氏への筆者による聞き取り調査（2018年1月28日、於・小林邸）、および児島俊郎氏への筆者の聞き取り（2018年1月21日、於・児島画廊）による。

吉村が、《大ガラス》を完成させたのは、東京画廊での会期と大きく離れる時期ではなかったものと考えられる。1969（昭和44）年制作の《大ガラス》は年末に完成し、そこから年末年始をまたいで、貫通設立後、オブジェとしての《大ガラス》に対して、事後的に制作された《カラス（ドローイング）》があったと考えることが可能になるであろう。

せんい館の怪鳥（カラス）と、横浜美術館の《大ガラス》と《カラス（ドローイング）》の制作順と時期を今一度整理すると、まずせんい館の怪鳥は、①女性の足を持つロビー天井の怪しい鳥（fig.8）、②普通の鳥の脚を持つロビー足場に止まる鳥（fig.10）、③普通の鳥の脚を持つパビリオン外装凍結足場の鳥（fig.9）に分けられる。このうち、せんい館内装で乱舞する怪鳥だけが女性の足を備えているが、これを繊維業界という女性の文化を背景としたパビリオンのテーマと、中央ドーム内の《スペース・プロジェクション・アコ》との関係の中で発生したものとするならば、①である女性の足を持つ怪鳥が最初に生まれたと推定できよう。そして吉村が自らの作品として発表したカラスは、横浜美術館の④《大ガラス》（fig.1）と⑤《カラス（ドローイング）》^[33]（fig.2～4）であるが、これらを①～③のせんい館の鳥の制作順と重ねると、最初に①、続いて②と④、そして最後に③という流れになるだろう。⑤については、時期としては③と並行する時期か、あるいはさらに後と想定できる。①から⑤までの鳥のうち、女性の足を持つ①だけが異質である。しかし、冒頭に示した、松本俊夫や横尾忠則らパビリオンの展示構成の中核を担ってきた作家たちの当初からの構想「ドームは比喩的にいえば<子宮>であり」「観客は一種の感覚的・精神的な乱交パーティにインヴォルヴされる」に立ち返ると、天井近くを舞飛ぶ①の女の足を持つカラスは、ロビー床に並び立つ四谷シモンの山高帽の男の像と並び立つ男女の象徴として、ドーム内の感覚的・精神的な乱交パーティへの案内役と捉えることが可能になるだろう。同じことは外装の③凍結足場のカラスにもあてはまる。パビリオン外装の凍結足場には、横尾忠則のディレクションで赤い作業服姿の男の人形があったが、ここに女としての巨大な黒い鳥が加わることで、せんい館外装もまた、男女が並んで観客を迎え入れる装置（fig.15）になったともいえるのである。



fig.15
せんい館屋外看板
〔せんい館〕日本繊維館協力会、1970年より〕

吉村にとってカラスのイメージが、せんい館の仕事の中で女性として位置付けられたとするならば、吉村が当初《旅鴉》と題して発表していた作品を、後に《大ガラス》として、マルセル・デュシャンの《彼女の独身者によって裸にされた花嫁、さえも》（1915～1923年）の日本語での通称につけかえたことも、自然な連想として捉えることが可能になる。

吉村益信の活動に対するデュシャンの影響、また大阪万博の万博美術館への出品作品や、これらと並行する貫通の仕事については、引き続き調査を行ってきたい。

（謝辞）

本稿執筆にあたり、以下の方々のご協力を賜りましたことお礼申し上げます。

大阪府日本万国博覧会記念公園事務所辰川将史氏、一般社団法人関西環境開発センターEXPO '70パビリオン高満津子氏、日本綿業倶楽部事務局長榎嶋昭彦氏、小林はくどう氏、児島俊郎氏、米田武史氏。

[33] 大分市立美術館にも同シリーズより2点のカラスのドローイングが所蔵されている。

The Japan World Exposition, Osaka (Expo '70) and Yoshimura Masunobu's *Oh-Garasu* (Japanese homonym of "The Large Glass" and "A Big Crow")

KIMURA Eriko

Yoshimura Masunobu (1932-2011) played a central role in the collective activities that marked post-war Japanese avant-garde art. In particular, the performance art of his Neo Dadaism Organizers, with Akasegawa Genpei, Arakawa Shusaku, Shinohara Ushio and others attracted significant media attention. Yoshimura then went on to New York where he created technology focused art using acrylic and neon. After returning to Japan, his style completely changed from the end of 1969 to the beginning of 1970, as seen in his acclaimed *Pig; pig' lib;* (1971).

This study focuses on Yoshimura's transitional work *Oh-Garasu* (originally titled *Tabigalasu*) in the collection of the Yokohama Museum of Art, tracing and clarifying the background of its production and its relation to Expo '70 and to K.K. KANTSU & VERTICAL DESIGN LABO, the company Yoshimura established.

Aside from conventional art exhibits at Expo '70, many artists were involved in producing various pavilions, such as Okamoto Taro's Theme Pavilion, Usami Keiji's Steel Pavilion, Yamaguchi Katsuhiro's Mitsui Group Pavilion. The Expo Textile Association's Pavilion "Textiles," above all else, showcased a groundbreaking 16 screen multichannel film installation and, under the direction of Matsumoto Toshio, included architectural designs by Yokoo Tadanori and oversized female figures inside the pavilion's dome construction. Yoshimura's main contributions to the pavilion were the following three crow motif installations: 1) a normal crow positioned in the scaffolding-like decoration of the pavilion exterior, 2) a crow fashioned with legs of a woman, suspended from the interior lobby ceiling, 3) a normal crow caught in scaffolding-like decorations in the construction of the interior lobby space. According to notes that remain from the time, it is clear that these were produced in the order of 2), 3), 1). The Yokohama Museum of Art has additionally in its holdings 4) *Oh-Garasu* and 5) *Karasu* (*Drawing*). Including these, the order of production can be surmised as 2), 3), 4), 1), 5). Yoshimura's K.K. KANTSU & VERTICAL DESIGN LABO company bypassed the large advertising agencies to produce these and to do other concurrent work for corporations or for the Expo '70 organization.

Matsumoto Toshio's original idea for the Pavilion "Textiles" crow was to highlight the concept of 'giving the audience a sensory/mental orgy.' Yotsuya Shimon's figure of a man with a hat was to be displayed in the lobby to form a set with the 'crow fashioned with legs of a woman' (#2 above), signifying male and female. The 'crow caught in scaffolding' (#3 above) was paired with Yokoo Tadanori's male dolls in red working clothes. In other words, Yoshimura envisioned crows as women. If so, Yoshimura's renaming his original *Tabigalasu* as *Oh-Garasu* (Japanese homonym of "The Large Glass" and "A Big Crow") can be easily associated with Marcel Duchamp's *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even* (*The Large Glass*) (1915-1923).