

「日本の家 1945年以降の建築と暮らし」展 特別記念シンポジウム「建築をなぜ今『見る』『魅せる』」

日時：2017年10月29日(日) 14時～16時

会場：東京国立近代美術館 地下1階講堂

登壇者：塚本由晴(建築家／博士(工学)／アトリエ・ワン共同代表／東京工業大学大学院教授、「日本の家」展チーフ・アドバイザー)

菊地敦己(アートディレクター、グラフィックデザイナー／東北芸術工科大学客員教授)

モデレーター：保坂健二郎(東京国立近代美術館主任研究員、「日本の家」展企画者)

本稿について

- ・柴田直美が文字起こしをしたデータを保坂が加筆修整、それを塚本、菊地が確認し、さらに修整を加えた。
- ・発言の順序は変えていない。また発言の中の内容の順序も、わずかな例外を除き変えていない。
- ・註はすべて保坂による。
- ・建物に付した年はすべて竣工年。
- ・全体の文責は保坂に帰する。
- ・本展で紹介した系譜は以下の通り。「1 日本のなるもの」「2 プロタイプと大量生産」「3 土のようなコンクリート」「4 住宅は芸術である」「5 閉鎖から開放へ」「6 遊戯性」「7 新しい土着：暮らしのエコロジー」「8 家族を批評する」「9 脱市場経済」「10 ささまざまな軽さ」「11 感覚的な空間」「12 町家：まちをつくる家」「13 すきまの再構築」。なお以上のナンバリングとオーダーは、同展にあわせて出版されたカタログとは対応していない。カタログでは「1 イントロダクション」の後、以下のように系譜が掲載されている。「2 日本のなるもの」「3 プロタイプと大量生産」「4 土のようなコンクリート」「5 住宅は芸術である」「6 閉鎖から開放へ」「7 遊戯性」「8 感覚的な空間」「9 町家：まちをつくる家」「10 すきまの再構築」「11 ささまざまな軽さ」「12 脱市場経済」「13 新しい土着：暮らしのエコロジー」「14 家族を批評する」。展覧会とカタログが対応しなかったのは、東京展の会場の制約に起因する。ちなみにローマ展の会場構成は、カタログの順序に従っている。
- ・この記録は、DNP文化振興財団の「グラフィック文化に関する学術研究助成」を受けた「建築の表象とグラフィックデザイン 建築展の分析を中心に」(2016年度採択研究および2017年度継続研究／研究代表者：保坂健二郎／研究協力者：菊地敦己)の成果のひとつである。

保坂：それではシンポジウムを始めたいと思います。通常、シンポジウムでは誰か一人が基調講演をしたり、各人がスライドを使って発表をしたりしますが、今回は、言葉だけで語り合いたいと思います。また今回は、始まる前に、会場の皆さんから質問や感想を紙に書いてもらっています。これをモデレーターである私の方で適宜取捨選択したり話の中に組み込んだりしながら進めていきたいと思います。それでは、塚本さんと僕

は展覧会の企画側にいるということもあり、まず菊地さんが本展を見て、どのように感じられたか教えてください。

菊地：僕はグラフィックデザイナーですので建築の仕事をしているわけではありません。青木淳さんの青森県立美術館や乾久美子さんの釜石の学校など、建築のサイン計画を担当することはありますが¹⁾、建築を見るということという一般のお客さんに近い立場にいるのではないかと思います。

今回の展示は、保坂さんの解説付きで2時間ほどかけて、質問を交えた議論をしながら見ました。一人で見るより誰かと話しながら見ると楽しい展示だなと感じました。

保坂：議論の相手は専門家でなくてもいいですか？

菊地：専門家じゃなくてもいいです。章立てで展示されていますが、それぞれの章のテーマとは別の見方ができそうだとことを、あの章の構成が逆に示唆してくれている感じも受けました。建築の見方の多様性が浮かびあがってくるような面白さもあるなと思いました。

保坂：この展覧会では13の章立てを「系譜」と呼んでいます。1945年以降と展覧会タイトルの副題ではうたっていて、そうすると通常は時系列の展示に思うのですが、今回の展覧会ではそのように構成するのはやめようとする段階で決めました。

展覧会の企画の経緯についてここで少し詳しく話しますと、もともとこの展覧会はローマのイタリア国立21世紀美術館(MAXXI)だけで開催する予定でした。2016年が日本イタリア国交150周年で、その記念事業の一貫として、ハウ・ハンルーがアーティスティック・ディレクターを務めているMAXXIに企画を提案したいという相談を国際交流基金から受けました。その話を聞いたときに、MAXXIは美術部門と建築部門の双方を持っていることもあるし、今、日本のアートを紹介するのであれば、ファイン・アートよりもずっと世界的な注目を集めている建築の方が良いだろうと考えました。そして建築の中でも、文化圏が違っていても想像がつきやすく、かつまた日本の建築産

業においても建築史においても重要である家をメインテーマにしようと思ったわけです。

しかし、キュレーターとしてはもう少し独自のコンセプトを立てたいのですね。そこでイタリアと日本の共通点を考えたところ、双方とも車を主要産業としていることに思い至りました。そして日本の家を振り返ってみると、設計する際に駐車場をどう配置するのかというのは当然結構大きな問題であるわけです。塚本さんも参加された第12回ヴェネチア・ビエンナーレ国際建築展の日本館での「TOKYO METABOLIZING」²⁾でも語られていたように、日本の都市における住宅の世代の推移には、駐車場の位置が大きく関わっています。また、建築家が設計した個人住宅を見てみても、アトリエ・ワンの《ミニハウス》(1998年)のように、車の駐車場を家の形体操作と明確に関係づける住宅もある一方で、妹島和世さんの《梅林の家》(2003年)のように、駐車場が条件にあるはずなのにそんなことなど全く関係ないようにデザインをしているケースがあったりもする。そしてこの車と家の関係は、車の電氣化が進めば変わっていくはずである。これは面白くなりそうだと思って「日本における家と車の関係」をテーマにした企画を持ちかけました。

でも、ホウ・ハンルーとチーフ・キュレーターのピッポ・チョッラからは、「MAXXIは基本的にある国に特化した展覧会は開催しないけれど、日本の建築における住宅建築の重要性は理解しているから日本の家というテーマはよいと思う。ただ、せっかく日本に特化した展覧会を開催するのであれば、これまできちんと紹介されていないこともあり、もっと広い視野に立った家の展覧会にしたい」といった内容のことを言われてしまいました。その後、時系列に基づく案をつくり始めたのですが、全然面白い案をつくれず、案の定、それを見たMAXXIからは、単なる時系列にはならないようななにか強いコンセプトを考えるべきだと言われ、その段階で、塚本さんに、一緒に展覧会をやりませんかかと相談をしたのです。

塚本さんにお願したのは、西沢大良さんと書かれた『現代住宅研究』³⁾を昔熱心に読んだことがあることと、アトリエ・ワンの活動の中で展覧会に出品することが重要な位置を占めているのが面白いと思っていたためです。そして、相談してみたところ、塚本さんがちょうど考えていた「系譜」という概念を軸にして構成するのはどうだろう、とりあえずワークショップをしてみようということになりました⁴⁾。

事前にもらった質問の中に、ワークショップの内容についてのものがありましたので説明しますと、アトリエ・ワンのオフィスや東京工業大学の塚本さんの研究室で、塚本さんと僕を中心に不定期で行いました。大きな模造紙3枚の上に、ポストイットを使って、1945年以降の家をたくさん出していきました。

ポストイット一つについて一つの家の名前を書き、模造紙の上にマッピングするわけですが、そのマッピングの際のグループ化が、系譜にあたります。その作業を何度も繰り返すことで次第に展覧会の大枠が見えてくるようになったのが非常に面白かったですね。要所要所でローマやロンドンのキュレーターもワークショップに参加しましたし、当然、Skypeを使った討議も行いました。

個々の建物はもちろんのこと、いろんな系譜も浮かんで消えました。また、ある建物が、最初とりあげたのとは違う系譜に移動したりもしました。例えば、安藤忠雄さんの《住吉の長屋》(1976年)は、最終的には「町家」の系譜にあります。ある段階では、西沢文隆さんの《正面のない家》(1960年)などとともに「中庭(コートヤード)」という系譜にありました。でもローマ側からは、「系譜というアイデアは面白い。けれど、いくつかの系譜はそんなによくない。たとえばコートヤードは、日本にとっては面白いのかもしれないけれど、自分たちにとってコートヤードはすでによく考えられてきたことなので新味がない」というような反応があったりもしました。

塚本：中庭は西洋的なものをどうやって日本的なものに導入するかという試みの一つと考えています。日本の町屋にも坪庭がありますが、中庭とは違います。中庭には活動がありますが、坪庭は自然を愛でるものであって、机を出してご飯を食べたりすることはないからです。つまり中庭は外のリビングルームとでもいうべきものであり、そうしたライフスタイルは、日本にはないものでした。

日本は基本的に、西洋のモダニズムの建築をスタイルとして取り入れましたが、中庭を取り入れ始めたときには、単なる建築のスタイルではなくて、ライフスタイルとして取り入れたと思います。それは、都市に空気がなくなってきて、どこも息苦しいなと思い始めた頃に出てきた解答でもありました。日本の都市が建て詰まっていったことに対する回答や西洋的なライフスタイルの導入など、中庭にはいくつかのことが重なっていて、社会的には面白い現象だと思い、中庭という系譜を考えたわけです。でも、展覧会ではそこまでは説明しきれないのでやめといたら、とローマのキュレーターは言ったのではないかと思います。保坂さんやローマとロンドンのキュレーターに色々と言明する機会があったせいかもしれませんが、住宅作品がどんな背景を伴っているのか、それが成立した時に周りを何に取り囲まれていたのか、以前にも増してよく考えるようになりました。**保坂**：菊地さんは今回の展覧会を見た際、こういったキュレーションの裏側に興味を持ちたり、あるいは章立て自体に疑問を持ったりしましたか？

菊地：おもしろく見えた章は、篠原一男さんが展示されている

4と、伊東豊雄さんと坂本一成さんが展示されている5。理由は、住宅設計における建築家の作家像が提出されているような気がして興味深かったからです。それまでの章は歴史的背景というか序章のように感じましたが、4と5はテンションが違って、その後の現代の建築家の活動を肯定的に捉えるためにそのような繋がりが提出されていると読みました。建築家像をどう捉えるか、今行われている建築の設計を創作活動としてどう位置づけるかを、時代を遡って構成することを試みている展覧会に見えたのです。つまり、建築家の作家としての側面を強調して見せている展示だと思いました。

ただ現実には、いまの建築家の実際の活動には、作品的であってはならないというか、記名的にするとちょっとグサイというような風潮があると感じています。外的なもの関わっていかなくてはならないとか、固定的なものではなくもっとダイナミックなシステムになっていかなくてはならないとか、様々な要求があるわけです。そしてこれは建築に限らずデザイン全般に起きていることではないかとも思います。近代のデザインだと、静的なデザインを個性的につくることが作品であり、特にグラフィック・デザインだと、直感的なコミュニケーションを形のオリジナリティによって図ろうとするものが主でした。それがだんだん、状況に合わせて多様に変化できる拡張的な仕組みに変わってきている。

同じような変化を建築にも感じています。空間自体がフレキシブルであり、オルタナティブな可能性を設えていかなくてはならないという風潮が強く、となるとそうした空間なり建築なりをデザインすることに対して、どこまでを作品だと考えるかということが問題になってくると思うのです。そうした視点から見ると、今回の展覧会に出ている住宅は、建築家の作品であることが明快なものが打ち出されていました。

保坂：来館者の方からの質問には、『『日本の家』という、幅広い意味を持つタイトルのもとに展覧会が開催されているのに、なぜ建築家による作品的な家、実際には少数派に過ぎない家ばかりが紹介されているのか。これを海外で紹介したら、日本にはこういう作品的な家ばかりあるんだと誤解されないか。』という指摘がありました。

今回の「日本の家」展は、ローマでもロンドンでも東京でもいわゆる美術館に区分される施設で開催されました。美術館という施設はこれまで記名的な個人のクリエイションに重きを置いてきました。そこで今回も、ある段階で、匿名的な誰かが自分でつくった家は含めず、プロフェッションとして建築家である人が設計した、作品と呼ばれるかもしれない家に限定しようと決めました。

話を菊地さんの指摘に戻すと、その指摘は、家というテーマ

だからこそ浮かび上がる問題ですよ。美術館建築をめぐる展覧会だったとすると、プロの建築家ではない個人が美術館を設計することはまずないので問題にはなりづらいですから。この作品性、作家性について、塚本さんはどう思われますか。**塚本**：菊地さんがおっしゃるように、建築の設計の現実はかなり拡散していると思いますが、よくよく考えてみると建築の設計において建築家が決められる範囲はかなり少ないのです。特に住宅の場合は、諸条件の中で意思決定する機会もあるけれども、住む人、使う人、持ち主、近隣、歴史などの兼ね合いで決めていくわけですから、決めるという行為自体は建築家の主体性だけに閉じていなくて、それを取り巻いているものをどうやって組み合わせていくかというモデレーターの、編集者の役割も大切だと思います。

このように建築家の主体性はもともと拡散しているはずなのに、20世紀にでき上がった建築家には主体性がありますというポーズはちょっとどうなの、という雰囲気は確かにあります。住宅を設計することをどのように社会的な広がりや歴史的な広がりの中に位置づけていけるのかを考えることは、建築を豊かにしてくれます。そしてそうしていくほど、本当に私＝建築家が決めたのかと主体性を疑うようになるのです。

ここで確認しておきたいのは、「日本の家」展で言っている「系譜」というのは批評空間の系譜のことであって、それは、今まで言われてきた日本の家の系譜とは全然違うものだということです。

これまでは、日本の家には大きく言って二つの系譜があるとされてきました。一つは、縄文時代には竪穴住居があって、弥生時代には米を守るために高床になり、高い床にあるものは高貴なものであるとなり、それが貴族的な住宅の寝殿造りにつながるという系譜。もう一つは、縄文的と言える竪穴住居の特徴が民家の土間に連綿と息づいているという系譜です。

でも、そうした系譜の考え方では、20世紀における住宅と美術館の違いや、住宅の設計において作家性を主張することに対する違和感や不自然さを指摘されたときに、適切に説明することができません。そこで見方を変えて、「建築、あるいは家についての歴史的観測を通して、過去や違う場所に作られてきたものと、これから作ろうとするものの関係性に批評が成立する(批評空間)ようにする。そこに作家性がある。」としなければならないと思って、批評空間の系譜というアイデアに至りました。

日本において近代的な建築の起りは明治維新まで遡ります。開国した際に不平等条約を結ばされた日本政府は、日本が近代的で西洋に匹敵した社会であることをアピールしないと考えると、欧化政策を敷きました。建築家を輩出する

ための大学がつくれイギリスからジョサイア・コンドル(Josiah Conder)が招聘され、また東京の都市計画がドイツのヴィルヘルム・ベックマン(Wilhelm Böckmann)に依頼されたりしました。この都市計画には、ヘルマン・エンデ(Hermann Ende)も関わっています。ちなみに工部大学校⁵⁾でコンドルのもとで学んだ一人が、後に東京駅を設計することになる辰野金吾です。

ここで大事なのは、欧化政策の中では、国の機関(institution)を、目鼻立ちをもつ顔として、いわばモニュメントとして作ることになったこと、そして、それまではそういった建築がなかったので、専門家が必要となったということです。明治維新期の日本で生まれた建築家とは、近代国家や近代社会という概念を、現実の生活に落としこんでいくために医療、行政、教育、文化といったサブの概念に分解して、なおかつそれぞれの概念を物質化するものとして、病院、役所、学校、美術館などの施設を設計する専門家だったのです。

それに対して家は近代化以前からずっとあるものですよね。だから今言ったような意味での建築家は要りません。そもそも家というのは住んでいる人の側において、その人たちの知恵や技術の蘊蓄でした。それはまた、地域でまわっているもので、産業ですらなかったと思います。それゆえ「そもそも家の設計には専門家＝建築家が 필요한のか?」となるわけで、実際、今でも地方に行くと「建築家は要らない」と言われたりもします。そうした中で、戦前は、上流階級のお金持ちが西洋的な概念を持ち込んだ家や数寄屋建築を建てようとして、建築家という専門家が持つ特別な知識が必要になったのです。これに対して、戦後における建築家への家の設計の依頼は、戦争で家が焼けてしまったからという欠乏動機から始まっています。こうした第二次大戦後の復興は経験したわけではないので勉強したり想像したりするしかないのですが、東日本大震災からの復興と比較すると想像しやすくなるはずです。

保坂:この展覧会では、建築家の存在をなるべく前景化しないようにするために、家そのものが「批評する」という動詞の主語となっているような、家による批評空間の系譜を見せようとしたわけです。

その展覧会という形式は、空間的な構造を持つことを特徴とします。東京国立近代美術館は小さな空間と細長い空間と大きな空間の三つがあって、天井高も中途半端にばらばらだし、美術館の展示空間としては相当使いにくいものです。これに対して第一会場である、ザハ・ハデイドが設計したMAXXIの空間はずいぶん違って、同じ幅、同じ天井高の空間が、途中カーブがありながらもずっとつながっているシームレスな空間でした。さきほど菊地さんが触れた篠原一男さんの系譜は、

東京の会場の場合は、クランクのようにになっている部分の前後にあって、篠原さんを抜けると広大な空間が待っています。しかも篠原さんのところは、系譜といっても他の建築家は含まれておらず、篠原さん一人。西沢立衛さんが今回開催した別のシンポジウムで「篠原さんの後に、デモクラティックな時代、自由に選ぶようなことができる時代が来たということが感じられる展示構成だった。」というような内容のことを言われていたのですが⁶⁾、その指摘はなるほど確かにそうで、篠原さんの時代までは「日本的なもの」を考えることがマストである時代であったと言えるでしょう。

東京の会場では、空間の特性それ自体によって、篠原さんの前と後とが劇的に違うというような印象が強化されてしまったのですが、実際のところ、塚本さんと僕は、この展覧会における空間全体をもっとデモクラティックにしていようとしていました。特にMAXXIでは、篠原さんの系譜の一方の隣に伊東さんと坂本さんによる「閉鎖から開放へ」という系譜があって、もう一方の隣には「遊戯性」という系譜がありました。篠原さんのやられていた形式性の探求を進めていくと、伊東さん、坂本さんの系譜だけでなく、遊戯性の系譜につながっていく可能性のあることを示しているのが面白いねと塚本さんとは話していました。ワークショップの段階でもそれぞれの系譜が持つ様々なリンクを確認していたのですが、展示空間に実際に落としこむとさらに別のリンクが見つかるなど、いろいろな気づきがあったのです。

MAXXIは幅が一緒のままつながっていく空間なので、常に意識が後ろに戻りやすい。MOMATは部屋のサイズや天井の高さの変化に伴い、前へ前へと押し出されていく感じになるので、後ろのことはあまり気にならない空間になっていると思います。そうした空間の特性の違いはあったにしても、今見ているものとは別のところにあるもののことを考えやすい展覧会にするためには、空間をどのようにつくればよいのかということは、キュレーターとしていつも考えています。

「日本の家」展では、第1章の「日本的なるもの」に属するはずの清家清の《斎藤助教授の家》(1952年)が、原寸大模型をつくるための空間的制約から第1章から離れたところに置かれました。その結果、多くの人が指摘しているような、この展覧会が、清家さんが教えていて、今は塚本さんが教えている東工大に占拠されているという印象を強めてしまったかもしれません。でも、そうした学閥の問題は、日本の建築業界の内情をよく知らない人には関係のないことで、それを抜きにして考えれば、展覧会の最後とも言える場所で、1952年という日本にとって大切な、つまり主権を回復した年につくられた家が亡霊のように蘇っていて、周りの家とリンクを持てるか持てないかを確かめ

るべく身をさらけ出しているというのは、なかなか良いあり方じゃないかと思うのです。そして、全くリンクがなかったら《斎藤助教授の家》は浮いて見えてしまったでしょうが、実際にはそうではなくて、リンクが見えるようになっていたと思います。

塚本:「ヴァナキュラーなもの」「家族に対する批評」「町屋」「すきま」「軽さ」といった系譜が清家さんの《斎藤助教授の家》を取り囲んでいるのですが⁷⁾、その結果、《斎藤助教授の家》は、家の家性を問題にしているように見えるのではないのでしょうか。これはその後の世代のアヴァンギャルドな住宅とは対照的です。建築を設計したらそれがたまたま家だった、あるいは家しか依頼されないけれど実際には建築を設計しているという態度は近代にならないと出てこない考え方です。

それに対して「家族」のイデオロギー性を批評するのは家の設計に固有な役割です。「ヴァナキュラーなもの」は、身の回りにあるものをプリコラーージュ的に組み合わせ、事物連関に内在するインテリジェンスをアップデートしていきます。「町屋」も同じような姿勢ですね。そこにあるのは、家は、概念が先行する大文字の建築ではなくて、家そのものでありながら、それを取り巻くもののふるまいを調整する建築的知性であるという認識、あるいは、事物連関の側から建築を作っていくという姿勢だと思います。でもそうした認識や姿勢が、《斎藤助教授の家》が建てられたときに言語化されていたわけではありません。「ヴァナキュラー」の系譜で取り上げようとした、地域資源を考えるというのは今や観光の文脈で日本中至る所で期待されていることですが、この、身の回りにある資源をどう生かすかという視点は、アイデンティティの議論にも関わるので50年代の「日本的なるもの」という批評空間を再考することにもなるでしょう。**保坂:**ちなみに原寸模型は、当初、東京会場ではつくるつもりがありませんでした。でも、ローマ会場の撤収の時に、つまり2017年の3月初めに、《斎藤助教授の家》を作ろうと決心し、塚本さんと、アトリエ・ワンのスタッフで今回の展示の担当者だったシモーナ・フェラーリさんに相談しました。

実は、ローマに行く前に、勤務先の美術館の広報チームから、図面と模型だけでは専門家向けの展覧会に見えてしまうので、広報のフックにするためにも原寸模型をつかって欲しいと強く言われていたのです。そうしたこともあって、どれならMOMATの空間で作れるだろうか、どれを今東京で作るべきだろうか考えながら、ローマの会場を歩き回っていました。《斎藤助教授》は設計者が清家さんなので、これを選ぶと東工大色が強いと言われることになるのは明白でしたから、最初はその可能性を排除していました。でも、そのとき、ローマにいたからかもしれませんが、東工大の展覧会に見えると言われてしまうのを気にするのはやめよう、家を扱えば東工大出身の建築

家が多くなるのは仕方ないのだから、それよりも展覧会としての筋を通すことの方が大事だと考えるようになりました。

なぜ原寸模型を作りたくなかったかという、原寸模型を作るのは建築展の敗北だと思っていたからです。「建築展では何をどのように見せるべきなのか?」という問いがしばしば議論になります。本来、屋外に位置している建築を原寸大で屋内で見せるということは、環境、コンテキストから切り離してしまうことになるので、その建築がなぜそうなっているのかという重大な理由がごっそり失われてしまいます。その他、物理的、経済的理由もあって、屋内での原寸模型はつくらずに、写真や図面といった代理表象で展示して来たのが建築展というフォーマットです。ですから、来場者が驚き喜ぶからと原寸模型をつくるのはキュレーターとして正しい態度ではないという自負心が僕にはありました。

それでも結局《斎藤助教授の家》の原寸模型をつくってよいのだという気持ちになったのは、この家がすでに壊されてしまっていてもう誰も見ることができなくなっていて、しかも、現存している時にも、同じ清家さんの《私の家》とは違って、ほとんどの人が実物を見ることはできていなかったからです。白黒の写真によって代表作となった家を、原寸でつくったとき、果たしてどう見えるか、それを確認するためということであれば、原寸模型をつくる意味はあるだろうと考えました。

面白かったのは、建築史の人が資料を調べるうちに、清家が選んだ色のことなど、様々な事実がわかったり推測できるようになったりしたことです。つまり原寸模型をつくることが、研究や時代考証を経た上での、解釈の提案の場となったわけです⁸⁾。

建築展における原寸模型の意味を問うことは、オリジナルと複製の問題を問うことでもあります。言い換えれば、美術館で見せるものはオリジナルや一次資料であるべきだとした時に、建築展はどのようにあるべきかという問題です。ここで思い出すのは、菊地さんが青森県立美術館に出品作家として参加した展示です。そこでも、まさに同じような問題を扱っていましたね⁹⁾。

菊地:グラフィック・デザインの展示というのは、印刷物という複製可能なもの、あるいは本来的に複製であるものを展示することになりますから、物質的なありがたみがありません。日常にあるような素材をホワイトキューブでわざわざ見せられても長時間の鑑賞には耐えられません。そもそも直感的にスピーディに情報伝達するというのがグラフィック・デザインの使命ですから、時間をかけてじっくり見るという美術館が求める姿勢とは違うのです。

そこで青森では、同じデザインを2つの違う設えて左右対称

に展示しました。入口から入って右側はゼロックスでプリントしてセロテープでつないだペラペラな紙をそのまま貼ってかっちりと額装をしたポスターを展示して、左側は、しかもそれに扇風機で風をあててヒラヒラとめくれる、というインスタレーションをしました。

今、私たちはデザインをデータで作っているので、印刷されたポスターにしてもゼロックスのコピーにしても、どちらもオリジナルではありません。データを物理的に還元する方法論がいくつもあるということなのです。青森のインスタレーションでは、二つの違う物性を対比的に見せることによって、グラフィック・デザインが複製を前提している可能態であるということ、物理的に見せたつもりです。しかも額装で偉そうにしくなくても、紙らしい物性が強調されて動いているとその姿をポーッと見ていられるんですよね。

保坂：今回の展示は、菊地さんにはどう見えていますか？

菊地：仮設壁と展示台が、同じ素材で同じデザインのポキヤブラリを使っていて、しかも展示台はものによって違う形というか違うプロポジションになっていて、展示台がオブジェのように見えます。とくに模型の展示は、資料を見ているというより、台と一体になった立体作品を見ているという感触がありました。仮設壁に掛けられた写真についても、同じような感じを受けました。

保坂：塚本さんは、今回の展示デザインをすんなりと決められたのでしょうか？

塚本：最初の会場であったMAXXIの空間は、コンクリートの打ち放しで、天井も高く、その空間が一番立派なので、それと喧嘩ないようにしました。

菊地：第1章で使われている布の壁が、他と比べると違和感がありますが、あれは？

塚本：あれは1960年代に篠原一男が設計した住宅に用いられていたものをモチーフにしています。初期の篠原一男のワンルームは、ダイニングとリビングに区切るのに、ドレーブのない面としての布（タペストリー）を吊るしました。

今回のデザインでは、仮設感を出しつつ、合板の小口を見せる／見せない、塗装仕上げのある／なしを組み合わせ、どちらが顔かわかるようにしています。ローマ会場の空間の特性に合わせて考えたデザインですが、東京展もこれを踏襲し、どうしてもうまくないところだけを変えました。衝立のように薄い壁を立てて、その両面に写真や図面を展示しますが、L字に交差する部分は隙間を空けたりするなどして、より軽く見せようしました。こちらの部屋とあちらの部屋の床が繋がって見えるように、壁を床まで下ろさず、脚をつけました。

菊地：さきほど模型の感触について少し触れましたが、模型に

はいろいろなタイプがありましたね。設計時に使われているような実際のなものとか、彫刻のような物質性が強くて美術作品的なものとか。建築家にとって模型とはどのような役割をもったものなのでしょうか。

塚本：1970–80年代に彫刻化した模型によるプレゼンテーションが流行った時期がありました。今回の展覧会でいうと、「遊戯性」の系譜に当たります。模型の役割というのは、建築家が自分たちの殻を壊すために作っているものもあるし、あるいはクライアントにわかてもらうために細かく作り込んでいるものもある。作り込むにしても生活のあり方を表現しているものがあったりと、いろいろあります。模型のタイプが揃っていないほうが、建築家の考えの違いが表れて良いと思っています。**保坂**：「遊戯性」の系譜にある山下和正さんの《顔の家》(1974年)の話をしますと、ローマでは模型を展示したのですが、それは現地の学生が作ったものでした。その際、彼らが参照したのは、フランスのボンビドゥー・センター、つまり国立の近代美術館に収蔵されている模型だったのですが、実はそれもまた、山下さん本人が作ったものではないのです。どちらにしても別の人が作っていて、山下さんの承諾の下、独自の解釈が入っている。特に目の部分の処理が実際の建物の在り方とは違っていて、より顔に見えるように作ってあります。

ローマでつくったその模型はロンドンでも展示しましたが、東京では見せないことにしました。理由としては、そうした制作の背景を見せるのが難しいことや、借りたらその作品だけ展覧会の終了後にローマに返さなければならず、その輸送費が結構かかるということがありました。でも、そうしたことよりも大きな理由として、ローマでのお客さんの行動を見ていてわかったのですが、「顔の家の模型」というよりは「抽象的な顔の彫刻」となっているために、会場内での存在感が強すぎて、他の作品のことを忘れてしまうのではないかと心配するくらいに皆が反応してしまうのです。つまり写真を撮る頻度が圧倒的に多い。トークの前に集めたアンケートの中に、出品作品の選択についてどのような基準があったのかという質問があったのですが、この模型をめぐるエピソードのように、展覧会の全体をコントロールしようとするキュレーターの意向が強く働いているところもあります。

塚本：保坂さんがアートのキュレーターだからだと思いますが、今回の展覧会ではそれぞれの作品の表現が整っていないのですね。建築関係者がやると、どうしても「図面と模型と写真」というようなフォーマットを作り上げてしまって、どの作品の扱いも平等にしてしまいます。それは資料としては見やすいですが、時代の息使いや、それぞれの建築家の工夫が抜けていってしまいます。今回は共通フォーマットで見せなかったのがよ

かったのではないのでしょうか。図面が不足していて、建築展としては不親切ですが、それよりもどんなことを考えて家を作ったのかという、まさに批評空間に注目がいくキュレーションになっていると思います。

保坂：MAXXIでその一部が原寸で再現された伊東豊雄さんの《中野本町の家》を東京国立近代美術館でもどうにかして作ろうかと考えたこともありましたが、最終的にはやめました。確かに流動的な真っ白な空間に生まれる光と闇の対比が印象的だったのですが、こうしたインスタレーションみたいな空間が家なのだから面白いのだと感じました。日常として体験すると面白いけれども、美術館の中で体験するとむしろ驚きが生まれないのではないかと、思ってしまったんです。この判断が正しかったかどうかはわかりません。とにかくこの「日本の家」展では、1/1の模型を作ることを考えながら、巡回に関わっていました。

塚本：ブライアン・ヤンゲン(Brian Jungen)の作品のように、丸ごとでなくて部分的にちょん切って来たみたいな原寸模型はすごく面白いなと思っています。ローマでも長谷川逸子さんの《松山・桑原の住宅》(1980年)の、パンチングメタルでつくられたスクリーンを、展示空間のパーティションを兼ねる形で展示しました。実際の家では、ファサードとして機能しているスクリーンと家の間には縁側的なベランダもあって、その組み合わせが大事なのですが、今回部分だけ展示したのは、パンチングメタルを多用した80年代の家のデザインの先駆けだからです。展示のスタディの段階では、家の部分をちぎって来たのがもう少しありました。ローマ会場では、縁側を展示することを検討しましたが、結局できませんでした。

ともあれ、原寸模型は、丸ごとじゃなくてもよいのではないのでしょうか。柱一本や壁と軒先だけなどという建物の一部を切り出して美術館に置くと、その大きさが新鮮なものとして見えてきて、建築と身体の関係性が新鮮に浮かび上がってくるのではないかと思うのです。

保坂：モントリオールのCCA(Canadian Centre for Architecture)で開催されていた、長谷川豪さんとオフィス・ケルステン・ゲールス&グヴィッド・ファン・セーヴェレン(OFFICE Kersten Geers David Van Severen)の2組による展覧会¹⁰⁾でも、長谷川さんの《経堂の住宅》の原寸模型が、長手方向のある場所で切る形で展示されていましたね。

その展覧会では、OFFICEが、自分たちの建築と長谷川さんの建築のそれぞれを、実際とは全然違う環境に設置したイメージをつくり、それを縦長のバナーにして展示してもいました。同じ部屋には、CCAが所蔵する、違う建築家たちのドローイングもありました。

塚本：OFFICEの展示をいくつかヨーロッパで見ましたが、彼らがインスパイアされた建築作品、モダン・アートや現代アートなどの作品と一緒に展示しているのが面白いですね。CCAでの展示でも、所蔵作品の中から彼らが敬愛する建築家の図面を並べていて、彼らの作品との間に批評空間が生まれていました。美術や映画や建築の間に批評空間ができてくるのは面白いですよ。ね。「日本の家」展も、美術館でやるので、美術や映画などをもっと一緒に見せたかったです。東京会場では河原温と荒川修作が「遊戯性」の系譜に置いてあるところに、その意図が垣間見られるのですが、他の系譜でも他ジャンルの作品がもっと混ざって良かったかなと思います¹¹⁾。

会場からの質問：今回の展示は13の系譜によって構成されています。それは歴史学が有効ではないという判断が前提になっているように思われます。この判断は日本の家という今回のテーマに限って有効とお考えでしょうか。それとも建築の歴史を扱う際には、すべての時代・地域に有効だとお考えでしょうか。

塚本：歴史学が有効でないとは思っていません。歴史学に学びつつ、創作がどういうプラットフォームの上で個々人の主体を超えて社会的にコレクティブに存在しているかを見せたかったのです。「巨人の肩に乗って」という言い方があるのですが¹²⁾、2017年に生きている我々は、1917年に生きていた人たちとは違う人たちなのです。100年の間に他の人が試して積み重ねてきたことの上に立って次のことができるというのが、人間の文化・文明において偉大なところだと思うのです。日本の若い建築家たちが面白いものを作れるのも、批評空間というプラットフォーム、あるいはインキュベーター(孵化器)のようなものがあって、そこに飛び込みさえすれば、批評的な家という建築を設計できるからなんです。それを外国のオーディエンスにわかかってほしかった。

そうでないと「こんな小さな家に住んでいる!」とか「こんなガラス張りの家に住めるの?」といった風に、日本の家が見世物小屋みたいに思われてしまうでしょう。ここまで日本の建築が世界的に高く評価されるようになった背景に、住宅を建築家が設計することが積み重ねられ、豊かな創作の土台、批評空間というプラットフォームがあることを、展覧会を通じて表現したかったのです。この「批評空間の系譜」という考え方はいろいろなところで可能だと思います。

保坂：デザインの世界でもできますかね。

菊地：できるんじゃないですかね。でも、そもそも系譜って何ですかね。

保坂：系譜というと通常はルーツを辿るという含意を持ちます。今回の準備の段階で訪ねたある歴史家によれば、「日本の家」

というテーマで、ルーツを辿るという意味での系譜という概念は、そう簡単には使えないということでした。でも今回われわれがその言葉を使っているのは、歴史学における系譜学ではなくて、フーコーのいう系譜学、つまり辿っていくと拡散していきむしろオリジンがわからなくなっていくけれども、そうした拡散した状況を俯瞰した時に可能になるグループ化という意味になります。単なる学閥やタイポロジーで語るのではない、そうしたグループ化を諦めるなというメッセージを提案することが、この展覧会の意図でもありました。

菊地：ここでの系譜を支えているのは、共通性と関係性だということですね。建築もグラフィックもプロダクトも、今のものは20世紀のものとは違いますよね。今は、進歩史的な継承性とカ流行の循環も単純に捉えるのが難しくなっています。時代の流行が一本化できないというのは、要するに情報が一元的なマスメディアでは規定できず分散的になっているということだと思うのです。そうした、あらゆる情報の権威構造が解体している中では、今回の展覧会が言うような系譜によってしか語れなくなるのではないかとも思いました。

保坂：時系列を今回の展覧会で使わなかった最たる理由は、ある年代を「〇〇の時代」と言いきってしまうのは嘘になるところがあるからでした。とりわけ2000年以降を視野に入れた場合、何か一つの風潮に収束させることは難しいと思います。

塚本：「1945年は明確な区切りと言えるのか」という質問がありました。戦前から戦後への継続性はもちろんありますし、丹下健三の少し上の世代は戦前と戦後の双方にかけて活躍しています。ただ、1945年以降に中間層の人でも建築家と家を作るという社会的な枠組みが出来上がったというのは事実です。日本の戦後すぐはGHQの意図で、復興都市計画は大ナタをふるえず、政府は、家はできる人から建ててください、けれど質は建築家に頼んで担保してくださいとした。東京には高層ビルがひしめいていると思われがちですが、実際には平均2.5階建の家が山の裾野まで永遠と続いている。こういう都市の体質の形成には、戦後の施策が大きく関わっているのです。

建築家は丁寧に家を作ることはできるのですが、政治とはほとんど結びつきません。先に述べたように、施設、つまり制度の空間とは、出だしが違うのです。規模では適わない施設型の建築に対して、家の方がむしろ批評性を持つのだということになり、またそれが作家性の根拠となりました。そうした住宅の批評性やそれを設計する建築家の作家性を最初にマニフェストしたのが、篠原一男なのです。

保坂：なるほど。菊地さんは、建築あるいは住宅が批評性を持つことに懐疑的なのではないかと思う時があるのですが、いかがでしょう。

菊地：そういうわけではありません。ただ、建築を含めたデザインの批評性は美術批評とは違ったものではないかと思っていますのです。「作品」とは内容と形式が一体になったものです。そしてデザインは内容が外的にもたらされることが特徴で、その作家性は一つの作品で象徴されるものではなく、制作の連続とその変遷によって表れるものだと思っています。例えば広告のデザインなどでは、作家の批評性は見えづらいものですが、そのデザイナーの複数の仕事を俯瞰して見ていくと一貫した考えやスタイル、またはその変化が見えてきて、そうした作家性が浮き彫りになるわけです。

別な話ですけれども、作家性や、それを見せることについて考える材料として、ここで触れておきたい話があります。

先日、京都の亀岡市にあるみずのき美術館で、障害者支援施設である「みずのき」の利用者の作品の展覧会を、デザイナーの大原大次郎さんと共同で制作しました。美術館は2階建てで、1階では、みずのきの利用者の絵画やドローイングの作品と我々のグラフィック作品の現物を、床から12cmという低いところに展示しました。2階には、1階で展示していた作品を風にして立てて小屋組になった天井に展示しました。重力に対して、下に向かうものと上がるものという対比です。

この展覧会では、作品をつくるだけでなく、キュレーションも担当したのですが、障害者がつくった作品をどう扱うかは難しいですね。僕自身は、それらを、美術作家やデザイナーが作ったものとフラットに見せるべきだとは考えていません。だから安易に並列的に展示されているのを見ると、つくられた経緯が違うものを一緒にたに見せるってどういうことなんだろうと悩んでしまいます。創作行為は内的感情の発露であるから障害の有無に関係なく平等であるというのはあまりに乱暴に感じます。動機も作られ方も違い、制作に対する共通の認識がないものは分けて考えるべきだと思うのです。

みずのきの展覧会では、絵画やデザインやアール・ブリュットとは全然違う文脈を持ち込みたくて、風を選びました。風揚げしている間はずっと風の絵を見えていますよね。そんな風に長い時間、絵を見ることって滅多にないですよね。その時間の在り方や、美術館ではないところに絵を解釈することが面白いなと思って、1階で展示されている絵を、2階では風にして立てて屋根裏にあげたり、実際に河原で風揚げしたりしたんです。

保坂：私はその展覧会を見ていて、デザイナーがキュレーションをやるとこういうことが起こりうるのだと思いました。美術プロパーのキュレーターが、自分が関わる展覧会で複製を自ら作ることはまずないわけですから。しかも作品に浮遊性を与えている。これはよい意味で野蛮な行為ですよ。さらに、来場者は、2階では、上を見続けたまま移動することになる。これは、

壁に掛けられた絵を見るときに水平移動と全然違います。

塚本：普通であれば展示するところがぼっかり空いているというのは、よい意味で、展覧会に対する批評性だと思います。絵の中心の高さを床から1,500mmにするとか、7mくらい展示壁から引きをとれといったセオリーがあると思うのですが、展示を手にとって見るのか、台に置いて見るのか、壁にかけるのかといった、身体と対象の関係性が、展示の内容にシンクロしないと、展示デザインは本当に面白くなっていかないのです。建物が作り出す空間だけでなく、身体と見る対象物が作り出すふるまいの空間にも興味があるので、菊地さんの展覧会を拝見して、意図がすぐにわかりました。

今、スパイラルで開催されている「ミュージアム・オブ・トゥギャザー」展¹⁴⁾でも展示デザインを担当しました。有名な青山通りに沿って階段がのぼっていくエスプラナードというギャラリーにも仮設のスロープをつくりました。あの建物が竣工した1985年の槇さんはじめ日本人は、車椅子の人がいけない場所を完全になくすことができなかった。今だったらそれでは成り立たない。そんな時代による社会的な想定のスレ自体を展示したいと思えばスロープを作りました。

保坂：塚本さんは、建築家の展覧会への関わり方の可能性について、どのように考えているのでしょうか。

塚本：日本では1990年代半ばまでは建築雑誌がいっぱいあって、世代を超えて読まれていました。それがバブル崩壊後、建設系の企業から広告収入が入らなくなり、2000年以降、インターネット時代になってお互いに批評する雰囲気弱まってきました。そうしたときにどこに批評の場があるのかを考えると、月刊雑誌のようなコンスタントなあり方ではないけれども、展覧会がいろんな議論の場になるのではと思っていました。保坂さんから展覧会の企画に参加しませんかと声をかけてもらったとき、面白いなと思って引き受けたわけです。

石山修武さんに展覧会の趣旨を説明に行ったときにも、今後展覧会こそが批評の場になるとおっしゃっていました。石山さん世代は雑誌で育てられたけれども、今の若い連中はそういうことは期待できないから、展覧会がそういう場になるという意味で応援するし、もっと若手を組み込むようにとエールをいただきました¹⁵⁾。

保坂：実際には今回の展覧会は内容的にはハード・コアなところもあって、建築を専門としない人にどこまで伝わるだろうかと不安に思うところもありましたが、幸い想定の数の方々にご来場いただきました¹⁶⁾。たくさん来てもらったのは、そこで展示されている建築が家という身近な存在だったからなのかもしれません。企画サイドが見せようと思っていた、家に宿っている批評精神がきちんと伝わったと思います。

菊地：建築に限らずデザイン展は難しいですけど、興味深いですね。デザイン展は、物質を見せるのではなく考えを見る展覧会ですから。広告に使われたグラフィック・デザインなんかだと、大抵のものは情報伝達の役目を終えたものだし、住宅にしてもそれがある環境や人から切り離されたものを見ることになるわけで実物ではない。作家がどのような考え方を持っていたか、またはどのような時代や環境であったかを概念的に見るしかない。本物を見るとか、実物の質量に圧倒されるというのも美術館での体験の素晴らしいことですが、考える展覧会の面白みももっと伝わると素敵ですね。

塚本：数年前に森美術館で開催されたメタポリズムの展覧会¹⁷⁾はその物量という意味で迫力があつたと思います。建築家の個展だと、元々の建築作品が良いなら展覧会の役割は何だろうとなるので、建築展はテーマ性がある方がよいと思います。ただ、建築展の問題の一つは、資料を並べるとうるさい空間になってしまうことです。美術展の場合は、点数が少なくても展示空間が綺麗に見えて十分に説得的な場合がありますよね。だから、もっと美しい建築展があってもいいと思っています。

保坂：今回来場者が多かった一つの理由には、今や多くの人展覧会にモノを見に来ていないわけではないということがあると分析しています。多くの観客の興味は、良い絵が展示されていたとしても、それを単に見るだけでは満足せず、それを写真に収めることで、展覧会に来たこと自体を写真という形で記憶に定着させたいという方向にシフトしています。でも、それは、記憶をイメージに定着させるということだけでなく、展覧会に対して主体的に関わった記憶が形成されるということでもあるんです。その事実をつきつめて考えていくと、そこで展示されているものがモノとして、どれだけ美術史上の価値があるかどうかは、あまり関係がないということになります。

だとするならば、今は、昔と違って、建築展がやりやすくなったと言えます。かつては、模型を展示するにしても、それは、図面に比べれば建築を専門にしていなくても見ることができるものという位置づけだったわけです。そしてその際、できる限り古い模型が、つまり設計当初の模型が好まれました。

でも今はそうではありません。展覧会のためにつくられたとしても、それを写真で楽しくとれるのであれば、多くの人にとっては全然問題ないのです。そうした変化は、少なくとも建築展であれば批判する必要はないと考えています。というのも、写真を撮る際に生じるかもしれない、今なぜこれをいい角度と思ったんだろうという疑問が、建築についてより深く考えるきっかけになるからです。ただし、先日のシンポジウムの際だったか、その後の食事会の席だったか、青木淳さんからは、「今、建

築展は人気があるだけに、飽きられる前に早く建築展とは何かについて、理論的に考えるべきだ」というようなことを言われました。冒頭でも述べましたように、今回のシンポジウムは、DNP 財団の助成金を受けた研究の一環として開催しています。建築展とは何かについて改めて理論的に考えることが、研究の課題として採択されたわけです。実際、近年、建築展や

建築書など、建築を二次的に表現することについての研究書がいくつも出版されています。今回のシンポジウムも、そうした研究の一端を担うことを期待して、後日、報告書の形にまとめたいと思っています。ご静聴ありがとうございました。

構成・文責 保坂健二郎（東京国立近代美術館主任研究員）

註

- 1) 菊地がサイン計画を担当した主な建物には、青木淳建築計画事務所の《青森県立美術館》(2005年)や《大宮前体育館》(2014年)や《三次市民ホール きりり》(2014年)、乾久美子建築設計事務所の《七ヶ浜町立七ヶ浜中学校》(2015年)や《釜石市立唐丹小学校・釜石市立唐丹中学校・釜石市唐丹児童館》(2017年)などがある。
- 2) 同ビエンナーレは2010年8月29日から11月21日まで開催された。日本館のコミッションナーは北山恒（建築家、横浜国立大学大学院／Y-GSA教授）。参加作家は塚本および西沢立衛（建築家、横浜国立大学大学院／Y-GSA教授）。
- 3) 塚本由晴・西沢大良『現代住宅研究』INAX出版、2004年。なお現在INAX出版はLIXIL出版に名称を変更している。
- 4) 塚本は2014年に発表した論考の中で「住宅の系譜学」とは「住宅のタイポロジーに時間軸を導入し、その変化を追究することによって、事物の相互関連のなかでなにが変わり、なにが変わらないかを浮かび上げらせる」ものだと説明している。塚本由晴「建築におけるコモナリティ」『コモナリティーズ ふるまいの生産』LIXIL出版、2014年、13頁。
- 5) 現在の東京大学工学部の前身のひとつ。
- 6) 青木淳、西沢立衛、保坂健二郎(モデレーター)『日本の家 1945年以降の建築と暮らし』展特別記念シンポジウム 日本の家から考える新しい暮らし』2017年9月1日、東京国立近代美術館講堂
- 7) 各系譜=章の、展覧会における正式名称は、「新しい土着：暮らしのエコロジー」「家族を批評する」「町家：まちをつくる家」「すまの再構築」「さまざまなかさ」である。
- 8) リサーチや時代考証は、東京工業大学の山崎鯛介研究室による。原寸大模型のクレジットは以下の通り。設計・監理：能作文徳（東京工業大学助教）／図面協力：平尾しえな／学術協力：山崎鯛介（東京工業大学准教授）、小畑俊介／施工：工藤工務店
- 9) 「重さと軽さ Heaviness and Lightness」と題されたインスタレーション。「青森コンプレックス2016」展、青森県立美術館、2016年12月21日-2017年3月5日

- 10) *Besides, History: Go Hasegawa, Kersten Geers, David Van Severen*, Canadian Centre for Architecture, Montreal, 2017年5月10日-10月15日
- 11) 東京国立近代美術館所蔵の河原温《孕んだ女》(1954年)と荒川修作《伸張性の迷宮》(1962年)が、ガラスケース内に展示された。なおローマ会場では、イントロダクションで、小津安二郎の「東京物語」をカット&リミックスした映像作品をループで上映、また久隅守景の《納涼図屏風》の複製を壁面に掲出した。
- 12) シャルトルのベルナルによる言葉。ニュートンの手紙で用いられたことで広く知られる。
- 13) 「HOME PARTY 04 飛ぶ絵 みずのきと大原大次郎と菊地敦己」みずのき美術館（亀岡）、2017年3月18日-6月25日
- 14) 「日本財団 DIVERSITY IN THE ARTS 企画展 ミュージアム・オブ・トゥギャザー」スパイラルガーデン、2017年10月13日-10月31日。キュレーターはロジャー・マクドナルドおよび塩見有子。主催は日本財団。スパイラルは株式会社ワコールが「文化の事業化」を目指してオープンさせた複合文化施設。設計は、楳文彦。
- 15) 展覧会の出品作家で最も若い世代は、金野千恵（1981年生まれ）や中川エリカ（1983年生まれ）であった。この世代の建築家の数をもっと増やすことも考えたが、ひとつに物理的な制約、ひとつに、この展覧会自体が海外の美術館との共同制作であり、海外としては、emergingな建築家よりもestablishedな建築家をより見せたいという希望があったため、数はむしろ絞ることとなった。石山からエールを受けた若手の建築家の参加の場については、本展にあわせてトヨタホームおよびミサワホームが主催した連続シンポジウムにおいて実現した。増田信吾、能作文徳、篠原雅武『「家」は社会とどう共存するか』2017年8月25日、ミサワホームインテリアホール（新宿NSビル16階）。増田、能作ともに1982年生まれである。
- 16) 総入場者数は約82,000人。
- 17) 「メタボリズムの未来都市展：戦後日本・今甦る復興の夢とビジョン」森美術館（東京）、2011年9月17日-2012年1月15日