

全国美術館会議
機関誌

全美フォーラム

ZENBI FORUM

全国美術館会議機関誌

全美フォーラム

ZENBI FORUM

01
F-02

「箱根の自然と美術の共生」をめざして

—箱根・大涌谷の噴火警戒レベル上昇ともなうポーラ美術館の取り組み
ポーラ美術館 岩崎余帆子

02
F-05

現代美術の修復に備える

—シンポジウム「過去の現在の未来 アーティスト、学芸員、
研究者が考える現代美術の保存と修復」報告
国立国際美術館 小川絢子

03
F-07

美術館と次世代型照明システムについて

兵庫県立美術館 相澤邦彦

04
F-11

「同一性」をめぐる二つの展覧会と、
「出来事の記録」について

東京国立近代美術館 三輪健仁

05
F-14

コレクションのメタデータにおける「真正性」の
担保と公開は相克するのがあるいはコレクション情報は
誰のためのものなのか

東京国立近代美術館 水谷長志

「箱根の自然と美術の共生」をめざして

―箱根・大涌谷の噴火警戒レベル上昇にともなうポーラ美術館の取り組み

岩崎余帆子 Yoko Iwasaki (ポーラ美術館)

2002年9月に神奈川県足柄下郡箱根町仙石原に開館したポーラ美術館は、富士箱根伊豆国立公園内の小塚山中腹に位置している。「箱根の自然と美術の共生」という美術館設立のコンセプトに合わせて設計された建築は、5層の構造でありながらも周囲の自然の景観を損ねないように地上8メートル以内の高さを抑え、地震に備えた免震構造となっている。箱根には火山もあり、周囲には自然度の高い森が広がっていることから、火山性ガスの流入に備え、展示室や収蔵庫の空調には化学吸着フィルターを設置し、室内の空圧を上げ外気の流入を防ぐといった対策を講じてきた。また、空気質調査や虫害・菌類調査等も開館以前から継続し、つねに来館者の安全と展示作品および収蔵作品の保全に注意を払ってきた。

昨年4月末、箱根の大涌谷の火山活動が活発化し、火山性地震の増加や温泉供給施設の一部から蒸気が多量に噴き出したことを受け、5月6日に噴火警戒レベルが1(平常)から2(火口周辺規制、440―530mの楕円エリア)へと初めて引き上げられた。その後、6月29日に火山性微動が発生し、大涌谷に新たな噴気孔(火口)が確認され、さらにその周辺に火山灰等の堆積や降灰が確認されたことから小規模噴火が発生したと判断され、6月30日にレベル3(入山規制、想定火口域から約700m)に引き上げられた。

当館では、レベル2に引き上げられた時点で、人と作品の万全な保護・保全を優先するため、発令されている警戒レベルより1ランク上の事態を想定した対応をとることを基本として、管理部を中心に火山活動の活発化に備えた独自のBCP(事業継続計画)の策定に入った。まずは、箱根町の防災課、神奈川県温泉地学研究所、周囲の美術博物館や観光施設と情報交換を行い、状況把握と災害対策の情報収集にあたった。そして、開館中に災害が起った場合の来館者の避難誘導経路の確認、ヘルメットや毛布、非常食等の備蓄品の見直しと確保、従業員の出勤体制の策定を行い、警戒レベル3ことにリスクを想定して行動マニュアルをまとめた。また、当館では開館以来、地震や火災に備えて月1回のペースで避難訓練を行ってきたが、警戒レベル上昇後は噴火を想定した訓練も加え、実施回数を増やした。これに並行して従来の設備の確認や見直しを行い、必要な工事計画も立案、実施した。その他、火山活動の状況や当館の運営状況等に関する情報の編集や、館内掲示やホームページ等での情報開示の時期と方法についても検討した。

学芸部では、開催中の企画展の継続の可否と次回企画展の企画内容変更、借用作品の返却作業、当館収蔵品の保全方法について検討した。昨年は、4月4日から9月27日まで「セザンヌ―近代絵画の父になるまで」展を開催しており、6月30日の時点で国内美術館および個人所蔵家よりセザンヌ、ベルナルルの貴重な作品12点を借用していた。これらの作品を、警戒レベル上昇等による交通規制や輸送業者の安全確保が難しくなる前に所蔵者に返却することを最優先とし、レベル2の段階から作品返却の検討を始め、レベル3に引き上げられたことを機にすべての借用作品の返却を決定、実施した。そして、当館の西洋絵画コレクションから印象派や20世紀の絵画を追加展示し、当館収蔵のセザンヌ作品9点を中心として展覧会を継続することとした。展示作品の変更については、営業・広報担当と連携し周知に努めたが、セザンヌ展を楽しむに来館されたすべての方々の期待に応えられなかったことが悔やまれる。そして、セザンヌ展の後の10月より予定されていた企画展「ルソー、フジタ、写真家アジェのパリ」は、作品借用が難しい状況であると判断し、急遽、西洋絵画コレクションによる企画展「自然と都市―印



「セザンヌ―近代絵画の父になるまで」 展会場入口



ポーラ美術館外観

象派からエコール・ド・パリまで」に内容を変更した。コレクションの厚みに助けられたというほかはない。

収蔵品の保全については、一番判断が難しかったといえる。当館には、絵画・版画・彫刻・ガラス工芸・東洋陶磁・日本の近現代陶磁・化粧道具等の多岐にわたる収蔵品があり、保存環境やセキュリティの観点から、膨大な数の作品をどうやって守っていくか、議論をかさねた。保存環境については、竹中技術研究所とともに美術館外の空気中の硫化水素ガス等の濃度を調査したが、ほとんどガスは検出されなかった。しかし、火山活動の活発化や収蔵庫の空調が停止した場合に備え、外気の流入を遮断する工事を実施した。その他、空調の吹出口の目張りや調湿材の購入、遠隔操作で収蔵庫内の温湿度を確認できるシステムの導入等を検討した。そして、最も状況が困難になった場合に備え、保存環境やセキュリティ、収容面積等の条件をクリアする遠隔地の倉庫を探して、作品の重要度や技法・素材等さまざまな観点からコレクションをグループピングし、段階的に輸送する計画も立案した。

その後、昨年9月11日に警戒レベルは3から2へ、11月20日には2から1へと引き下げられた。当館では、今年3月からは企画展「Modern Beauty—フランスの絵画と化粧道具、ファッションにみる美の近代」を予定通り開催し、昨年延期した企画展「ルソー、フジタ、写真家アジェのパリ」も9月から開催する予定である。

昨年は、自然という大きな脅威に対峙し、先の見えない不安と戦った1年だった。入館者も大きく減少し、団体旅行のキャンセルも相次いだ。そのようななかで、自然災害に備えて、さまざまなリスクを想定しながら館が一体となって今後のBCPを検討できたことは大きな収穫だった。しかし、これは終わりではなく始まりであると認識し、継続的に検討していく姿勢こそが、当館設立のコンセプトである「箱根の自然と美術の共生」を実践していくために重要なことではないか、と考えている。

現代美術の修復に備える

—シンポジウム「過去の現在の未来 アーティスト、学芸員、研究者が考える現代美術の保存と修復」報告

小川 絢子 Ayako Ogawa (国立国際美術館)

保存や修復に関する対策や議論が十分になされないまま、美術館への現代美術の収蔵数が増え続ける中、平成27年12月5日、国立国際美術館にてシンポジウム「過去の現在の未来 アーティスト、学芸員、研究者が考える現代美術の保存と修復」¹が開催された。日々頭を抱えながら収蔵品と対峙しているが、作品への理解なくして適切な保存や修復はなされないということ、改めて認識させられた。

シンポジウムではまず、望ましい作品のあり方を考えることから始まった。石原友明氏（京都市立芸術大学芸術資源研究センター所長）は冒頭でテオドール・W・アドルノの「美術館は芸術作品の墓場である」という言葉を紹介し、自身の制作活動を振りかえりながら、作品の「生き生きとした」状態とはどのようなものかという問題提起を行った。さらにコンスタンティン・ブランクーシの死後再現されたアトリエ展示を例に挙げ、作品が「生き生きとして」いるかどうかは、置かれる場としてのアトリエや美術館、展示に関わる作者や学芸員といった、さまざまな要素の関係性の中で決まると指摘した。

植松由佳氏（国立国際美術館主任研究員）はタイムベースド・メディア²に焦点を当て、イギリスのテートの取り組みを参考に、国立国際美術館で実施した収蔵品の修復事例を紹介した。修復のためには作品および作家の情報を収集し、展示インスタレーションを作成することが必須であるという。作家や関係者へインタビューを実施、記録し、作品のコンセプトを探り出す。さらにプログ

ラムや機材等、技術の老朽化への対応について作家の見解を確認することで、将来を見据えた方針づくりをする。これらの実現には展示技術者、記録者といった、他分野の人々の協力が不可欠であり、ネットワーク作りが重要であると指摘した。

金井直氏（信州大学文学部准教授）は、作品の理解や解釈の変化が作品の保存や修復のあり方に影響を及ぼした例として、「貧しい芸術」と称されるアルテ・ポーヴェラの作家とその作品を挙げた。「貧しさ」の表現とその評価が、非芸術的な素材を提示することから、素材が経年するプロセスへと変化したことよって、作家自身は構成物の交換や更新が可能であると意思表示している場合でも、所有者がオリジナルを重視、保持するようになった。これは作品の展示にも影響し、その光景は、「生き生きとした」様子を失ってみえる。しかし作品の解釈が時とともに変化することは避けられず、また作家の手を離ればその判断は所有者の手に委ねられる。これは今後美術館で起こり得る事例といえる。

作品の変化を柔軟に許容する修復のあり方を提示したのは、マルティ・ルイツ氏（サウンド・アーティスト、バルセロナ大学美術学部研究員）である。ルイツ氏はバシエ兄弟の音響彫刻について、作品は構成要素を組み換えて音と外観を変化させる制限のない並べ替えが可能で、また作家がそれを許容していると述べた。また、バシエの音響彫刻については、鑑賞者が演奏できることが重要視されており、これを制限することは、作品を屍にしてしまつことであるという。バシエの音響彫刻の修復と活用は、作家の意図したコンセプトを最大限尊重し、積極的な介入を行う例といえる。

オリジナルな状態を維持する作品の保存方法は安全なように見えるが、作品の「生き生きとした」あり方を望むならば、時には積極的な判断を行う必要があるだろう。作品理解のためには作家が作品へ込めた意図の確認が重要だが、石原氏は、美術館側は客観的な立場から、作家の意向の変化に関わらず、どのような状況でも対応が可能な標準化した作業を考えることが良いと提案した。植松氏も、作家の意向が修復に制限を課す場合を指摘し、美術館が最終判断に

責任をもつことの重要性を説いた。

作品の展示と同様かそれ以上に、修復では作品への理解と、客観性が不可欠となる。現代美術においては作品のコンセプトが複雑で、素材や技法があまりにも多様で修復に対する方法論が確立されていないからこそ、より慎重にこれらの作業を行う必要がある。事例を公開することや、情報を共有することなど、他館との協力や連携は必須である。判断のための材料をこつこつと収集し、私たちはどの作品にもやがて訪れるだろう修復のために、備えることから始めなければならない。

- 1 このシボジウムは、文化庁平成27年度メディア芸術連携促進事業「タイムベースドメディアを用いた美術作品の修復／保存に関するモデル事業（企画・運営：京都市立芸術大学芸術資源研究センター）の一環として、京都市立芸術大学芸術資源研究センターと国立国際美術館共催で行われた。詳細な講演内容については「芸術資源研究センター『ニューズレター』第2号」（京都市立芸術大学芸術資源研究センター発行、2016）を参照されたい。
- 2 タイムベースド・メディア（Time-based media）とは、表現様式に時間軸を伴う、映像、音響、コンピュータなどを用いた作品を指す。

03 美術館と次世代型照明システムについて

相澤邦彦

Kunihiko Aizawa

（兵庫県立美術館）

一般の店舗や家庭用の照明にLEDが使われ始めて、まだ10年も経っていないように思われるが、今日ではLEDを使うことが当然のように感じられるほど私たちの生活において定着しつつある。

美術館や博物館の照明としてLEDが導入されはじめたのは、生活レベルにおける普及よりさらに後になるが、最近では館の新設や大規模改修に伴う新規導入だけでなく、従来型照明からLED照明への切り替えのみを行う事例も増えている。美術館・博物館

や日常生活レベルを問わず、国内的にLED照明が急激に普及するようになった背景はさまざまだろうが、おそらくその一つとして、東日本大震災における原発事故による深刻な電力不足と、その後も続く電力不足への懸念が挙げられるだろう。

LED照明は従来型のハロゲンランプや蛍光灯に比べて電力消費が少なく、個々の電球にあたる部分の寿命が長いとされ、定期的な「球切れ」による電球交換のコストも抑えられる。LED照明の器具自体も当初はかなり高価だったが、最近はその普及に伴う大量生産や技術改善によって比較的安価なものも増えている。そもそも美術館における活動維持費のうち、照明を含む電気代が占める割合はかなり大きく、昨今の美術館予算の減少からみれば、積極的なLED化によるコスト抑制は必然性があるといえる。

当初は、慣れ親しんだハロゲンランプや蛍光灯の拡散的な光に比べて、LEDの発するやや青白く直線的で、ある種の鋭さを感じさせる光や、光を浴びる対象物の見え方や色味の変化（演色性の低さ）に違和感もあったが、現時点でもこれらは技術的に改善されつつある。とはいえ本質的な光の波長の違いはおそらく是正されるものではないはずで、普段の生活のあらゆる場面でLEDの光を見る機会が増えたことで、私たちの「眼」が徐々に慣れてきていることも確かだろう。

最近のLED照明は照度の加減だけでなく色温度調整が可能なものも開発されており、これは従来型の照明器具にない利点を備えているといえる。政府の方針としても近い将来に蛍光灯の生産や輸入を中止する方向にあるとされており、すでに白熱電球は基本的に国内での生産がほとんど行われていない。実質的にこれらの代替品であるLED照明の技術や仕様は、これからも間違いなく進化していくだろう。さらにLEDの次の世代ともいわれている「有機EL照明（OLED）」の開発、普及も進みつつある。

新しい技術が従来の技術を淘汰することは、これまで繰り返してきたことであり、当然これからは繰り返し起こるはずである。ブラウン管テレビ、フィルムカメラ、ビデオテープやカセットテープ、ワープロのたぐいは現在ほとんど目にすることができない。いわゆるタイムベースド・メディアなど、現代美術作品には、まさにこれらの製品が使われているものも多く、蛍光灯が入手できなくなると例えばダン・フレイヴィンの作品はどうすべきかなど、フォーマットの切り替わりに際して代替機器をどうするかは課題となっているが、そもそも現代社会におけるデジタル化や情報化、グローバル化と連動して、技術の世代交代も明らかに加速している。

長く使われてきた技術は、成熟する過程でデータが出尽くしている側面がある一方で、新しい技術はシミュレーションしきれない未知の部分がどうしても存在することが指摘できるだろう。各メーカーが製品（商品）開発やモデルチェンジに際して、あえて一旦市場に出してデータをとる手法にも、その一端が窺えるように思われる。LED照明も有機EL照明も、当然そのような製品（商品）に含まれるはずである。

「LEDの光には展示品の劣化要因となる紫外線や赤外線が含まれない」といわれることもあるが、各メーカーによってばらつきがあること、あるいは同一製品であっても個体差があること、紫色励起光源が用いられているLEDの光の波長には、紫外線に近いものも含まれていることなどは留意すべきだろう。またLEDを含めて、同じ照度であっても、光源によって対象物へ与える損傷の程度が異なる可能性も指摘されている¹。

美術品などの展示品に対しては、LED照明はまだ使われ始めたばかりということが出来る。そしてLED照明は白熱電球や蛍光灯、その他従来型の「灯り」とは全く異なる原理で光を発しており、美術品を含めたその光の対象物にとってもはじめての光である。LEDの発する光そのもの、或いはLEDを使用すること自体が事故や作品の劣化につながる可能性など、上記の指摘以外にもまだ気づかれていない問題点がないとはい



兵庫県立美術館 常設展示室

いきれない。また製品として新品の状態と、長年使用した状態でも差が生じるかもしれない。この点もまだ使われ始めて間もなく、比較的長寿命とされるLEDにおいては、今後明らかになることもあるかもしれない。

電気代及びランニングコスト抑制のための対応策の一つとして、また環境負荷の低減、再び起こりうる電力不足への対策など、美術館における照明のLED化は、利便性だけでなく必然性があるからこそ進んでいるものといえる。最近美術館を訪れるときどき目にするようになった有機EL照明は、省エネ効果に加えて発色の良さ、「点発光」ではなく「面発光」である利点などが魅力的である。さらに近い将来その有機EL照明を凌ぐ技術も現れるだろう。しかしその一方で、新しい技術には予測が難しく把握しきれない未知の部分がありうることに留意する必要があると考える。

¹ Pacific Northwest National Laboratory, U.S. Department of Energy, Getty Conservation Institute, "SSL Adoption by Museums: Survey Results, Analysis, and Recommendations" 2014、石崎武志編著『博物館資料保存論』講談社、2012年及び黄川田翔、吉田直人、古田嶋智子、佐野千絵、美術館・博物館照明による文化財劣化の評価方法に関する研究「積算照度と有効放射露光量」文化財保存修復学会第36回大会要旨集、2014年

04 「同一性」をめぐる二つの展覧会と、「出来事の記録」について

三輪健仁 *Kenjin Miwa* (東京国立近代美術館)

「Re: play 1972/2015 —「映像表現'72」展、再演」(2015年、東京国立近代美術館)

「Re: play」展が、どんな展覧会であったかを説明するのは、比較的簡単である。1972年、16名の造形作家が参加し、京都市美術館で行われた「第5回現代の造形(映像表現'72)もの・場・時間・空間—Equivalent Cinema—」は、映画館で暗闇に座して鑑賞する「劇場形式」でなく、観客が空間の中を自由に移動し、そこに同時に並んだ複数の作品を鑑賞する「展覧会形式」において、映像の可能性を提示した先駆的展覧会である。「Re: play」展は、この「映像表現'72」展を、43年ぶりに京都から東京へ場所を移し、個々の「作品」レベルでなく、まるごと「展覧会」レベルで「再演」しようとしたものだ。

このように言葉で説明することは容易だが、「過去の対象を再び出現させる」(ということとは、そこに何らかの「同一性」が意図されていることになる)ことは、それほど簡単ではない。「同じ」が困難なのは、「映像表現'72」展が「映像」という技術を用いており、かつ各作品がスクリーン内で完結せず、機材や空間、観客をも含む「インスタレーション形式」の展覧会であったことによる。歳月の経過による技術の進歩は、逆説的に当時の機材の入手や上映を困難にする事態を生じさせる。またオリジナルのフィルムが残つ



「Re: play 1972/2015 —「映像表現'72」展、再演」(2015年、東京国立近代美術館) 会場風景
撮影: 木奥恵三

ていたとしても、出品作の多くで使用された8mmフィルムは、そもそもネガが存在しないため容易に複製できない(貴重なオリジナルを使用する訳には当然いらない)。あるいは、残された記録写真から、京都市美術館の展示室内に置かれた各作品の位置や機構や什器を可能な限り正確に割り出すことによって「Re: play」展は構成されたが、二つの会場は柱の有無や天井高、壁・床材の種類などがまったく異なり、同じ場とはなりえない。

このような困難(不可能性)において、そこに再び立ち上がるのは、物理的に「同じもの」(美術が長く抛り所としている「物理的同一性(オリジナリティ)」ではありえない。「Re: play」展がもくろんだのは、「展覧会」を一回性に条件付けられた「上演(play)」と捉え、「出来事」「状態」「行為」(いずれも物理的に保存され得ない一過性のもので、また、70年前後の美術全般において特徴的な要素である)を「再び立ち上げる」再演する「こと」であった。だから、「展覧会」を「展覧会」として再演する必要があったわけである。

「よみがえるオオカミ―飯館村山津見神社・復元天井絵展」(2016年、福島県立美術館)

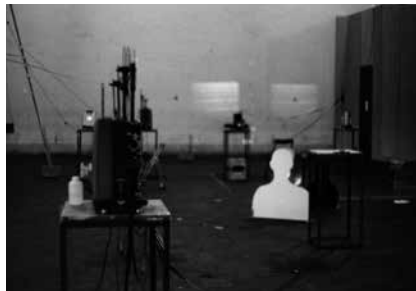
福島県・飯館村の山津見神社拜殿(1904年建造)の天井には、地域の「オオカミ信仰」を反映した、狼を描いた242枚の天井絵があった。東日本大震災による全村避難後の2013年、この拜殿は火災で焼失したが、その直前に和歌山大学の研究者が天井絵を撮影していた。この写真をもとに、東京藝術大学保存修復日本画研究室の荒井経氏が中心となり復元した天井絵をお披露目するのが、この展覧会であった。写真に写る焼失前の天井絵と、復元された天井絵を比較してみると、それが物理的に同一でないというレベルにおいてのみならず、画像(イメージ)のレベルでも、必ずしも「うりふたつ」ではない。その理由は、荒井氏が図録に記した以下の言葉から推察される。

「今回、100年後に継承するために描くオオカミ絵は複製ではなく、新たな原本となるものである。従って、再現模写の手法は適当でない。そこで考え得たのが『臨模』という手法であった。「中略」寸分違わぬ画像の正確さが重視される再現模写よりも、筆遣いという『行為』の継承に適した方法である」。荒井氏は、これを「信仰の中でオオカミ絵を描く『行為』を文化として継承しようという考え方」とも記している(この天井絵は、将来的に、再建された拜殿に設置されるとのことだ)。

二つの展覧会に直接的なつながりはないし、一方が「美術」史的な視点、もう一方が地域の「信仰」という視点に基づくという意味では、まったく異なるものである。しかしいずれも、参照すべき過去の対象にとっても迫ろうとする、すぐれて専門的な「技術」に裏付けられた「記録」の試みであるように思う。これらは、「物理的同一性」や「機械的な正確さ」という観点から見ると、恣意的な解釈(悪しき「表現」?)に歪められた「正しい」記録ではないもの、「同一」ではないものとされるのかもしれない。けれども、この二つの展覧会において目指された「同一」を根拠付けているのは、それぞれにおいて「再演」「臨模」というコンセプトとして現われているような、「出来事」や「行為」であって、そこであらわになるのは、(あらゆる)「記録」は、そもそも可変的・可逆的なものであり、そして現在時においてアクチュアルに機能する可能性を有したものである、ということだ。二つの展覧会を並べてみることで、「オリジナル/コピー」「表現/記録」「作品/資料」といった、「再現」や「複製」といった営為にまつわるさまざまな問題を、より広い文脈から眺めることができるかもしれない。



「よみがえるオオカミ―飯館村山津見神社・復元天井絵展」
(2016年、福島県立美術館)
会場風景
福島県立美術館提供



「第5回 現代の造形(映像表現'72)
もの、場、時間、空間—Equivalent Cinema—」
(1972年、京都市美術館) 会場風景
撮影: 松本正司

コレクションのメタデータにおける「真正性」の担保と公開は相克するのがあるいはコレクション情報は誰のためのものなのか

水谷長志 Takeshi Mizutani (東京国立近代美術館)

本年6月24日、国立西洋美術館講堂において、「收藏品デジタルアーカイブの最新動向」という研究集会（情報・資料研究部会主催）が登壇者、部会関係者を含み百人を集めて開催された。一研究部会が全国美術館会議加盟会員、賛助会員全体へ呼びかけて催事を行うことは稀であるが、昨年度来の内閣府知的財産戦略本部による「知的財産推進計画2015」を踏まえた、「デジタルアーカイブの連携に関する関係省庁等連絡会及び実務者協議会」（以下、協議会）での議論の意味することの大きさに鑑み、この協議会の構成員であり、部会員である筆者が部会において諮り、越智部会長ならびに幹事、部会員の合意を経て、開催に至った。協議会は昨年度3回開催され、今年3月に中間報告がまとめられて、本年度も継続しており、研究集会での登壇者がほぼそのまま主たる構成員として議論が続けられる。研究集会での登壇者と発表題目は次の通り（登壇順・敬称略）。

- ・永山裕二（内閣府知的財産戦略推進事務局参事官）『知的財産推進計画2016』について」
- ・徳原直子（国立国会図書館電子情報部電子情報企画課課長補佐）「国の分野横断型統合ポータルとして 国立国会図書館サーチがめざすもの」
- ・俵幸嗣（文化庁著作権課著作物流通推進室長）「デジタルアーカイブの連携推進と著作権法の新たな

な動向」

- ・生員直人（東京大学大学院情報学環客員准教授／情報通信総合研究所研究員）「Europeanにおけるアグリゲータモデルについて」
- ・高野明彦（国立情報学研究所教授）「文化遺産オンラインと国立国会図書館サーチとの連携が意味するところ」

協議会での議論と資料は末尾に挙げた知財本部のサイトに、当日の登壇者による配布資料も全美的部会サイトに掲載されるので、あわせてご覧いただきたい。

本研究集会開催の機縁は、協議会での議論が日本の文化資源全般の発信力向上に関わる意味の大きさ、とりわけ美術館・博物館の今後に深くかわる諸要件を含みながら、なかなか現場に伝え難い状況を幾分なりとも変える必要があったからである。協議会の意味の大きさをまず、総論として指摘するならば次の3点になるだろう。

- 1 協議会の発意が内閣府知的財産戦略推進事務局であること。
- 2 「知的財産推進計画2015」を踏まえた協議会であること。
- 3 国立国会図書館サーチが日本の分野横断型統合ポータルとして明確化されたこと。

平成21年度以降、総務省・文科省・経産省の「デジタル・ネットワーク社会における出版物の利活用の推進に関する懇談会」、総務省の「知のデジタルアーカイブに関する研究会」、国立国会図書館の「デジタル情報資源ラウンドテーブル」など繰り返し返されてきた議論が、ここに来て知財計画に落としこまれ収斂し、個別省庁の施策を越えて議論が次の段階に入ったことを実感させている。永山参事官が指摘されたように、何よりも内閣府の土俵に立法院である「国会」の図書館がメインロールを担って参加していることに明白であろう。

以上に加えて、特に美術館の立場から見ると、ここでの議論は、以下の3点を慎



俵氏の講演に聞き入る参加者

重に吟味検討する必要がある。

- 4 文化遺産オンラインと国立国会図書館サーチとのデータ連携が明確化されたこと。
- 5 収蔵品情報のメタデータのオープン化の推進が盛り込まれようとしていること。
- 6 全体の動向に文化庁著作権課も沿おうとしているように見受けられること。

国立国会図書館が日本の分野横断型統合ポータルとなり、いわば日本型ヨーロッパアーナとなることを期待されるならば、個々の美術館はそのコンテンツ、とりわけメタデータをいったん文化遺産オンラインという場に「束ね」て、文化遺産オンラインから国立国会図書館サーチへとデータが渡ることにより、ミュージアムのコンテンツがライブラリなりアーカイブなりと肩を並べて併存・連携することを目指すことになる。ヨーロッパアーナ風にならば、個々の美術館→文化遺産オンラインというアグリゲータ（束ね役）↓国立国会図書館サーチという構造化が描かれるのである。著作権においても、著作物等のアーカイブ化の促進のためとして、アーカイブ機関が美術の著作物等の紹介等のため、その著作物のサムネイル画像をインターネット送信できるようにすること、などの検討に入っていることも重要なチェックポイントである。

登壇者の発表から6つのポイントを抜き出したが、最後のパネルにおいては次の3点を議論の焦点としたが、予想通り、第一の議論ではほぼ時間が尽きてしまった。

- 1 美術館・博物館のコレクション情報のメタデータのオープン化について。
- 2 日本における「アグリゲータ・モデル」の可能性について。
- 3 著作権法の改訂に伴う美術館・博物館のデジタルコンテンツの流通促進について。

予想通りと書いたのは、本研究部会が主幹となつて昨年3月に開催した学芸員研修会「美術館はホームページでどのような作品情報を発信すべきか？／学芸員は美術情報資料をどこで入手するのか？」が下敷きにあつたから、つまり、遅々として進ま

ない美術館のコレクション情報の開示公開と『全国美術館会議会員館収蔵品目録総覧2014』の作成体験があつたからである。

紙メディアであればコレクション情報の開示を美術館は伝統的！に行つてきたのに、いざデジタルで、インターネットで、となると、インハウスにデータベース化が進んでいても、鴨木幹事による「趣旨説明」(研修会報告書の7頁)に示されたように作品データベースの公開率は16%(359館のうち57館・2013年時)に留まるのである。この理由についてのフロアからの発言は、概ね、次の2点に原因が集中したかのようであつた。すなわち、1点はマンパワーの不足。2点は公開するデータの「真正性」^{オーセンティシティ}を第一義に堅持することを自らに課す、専門職業上の倫理故に派生する遅延、ということであつた。

情報・資料研究部会は部会の活動歴を見れば分かるように、発足当初から美術館コレクションのデータベース化とその公開をメイン課題として議論してきた。

知財計画はすでに「知的財産推進計画2016」を立案し、国立国会図書館サーチにおける収集メタデータは、全ての著作権等の権利を放棄し、自由な二次利用が可能であることを意味するクリエイティブ・コモンズ0によつて提供することを原則とするのがよい、という方向性が示されている。「いま」、コレクションのメタデータにおける「真正性」の担保と公開はなお相克するのか、あるいはコレクション情報は誰のためのものなのか、という古くて新しく、変わらぬ議論をやはり当分繰り返すしかないのだろうか？

誌面の都合もあり十分には意を尽くせぬままの報告となつたが、是非とも知財本部のサイトと全美的部会サイトに掲載される登壇者の資料を閲読いただくように期待して終わりとさせていただきます。

http://www.kantei.go.jp/jp/singi/itck/2/digitalarchive_kyougikai/index.html

http://www.zenbi.jp/data_list.php?g=17&d=93



パネルディスカッション
左から永山氏、徳原氏、俵氏、生貝氏、高野氏、司会(水谷)