

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

美術館の活動の自由について
静岡県立美術館 木下直之

02

F-06

美術館において、
ゲストキュレーターを迎えて
コレクションをベースにした展覧会を
開催することについて
DIC 川村記念美術館 前田希世子

03

F-09

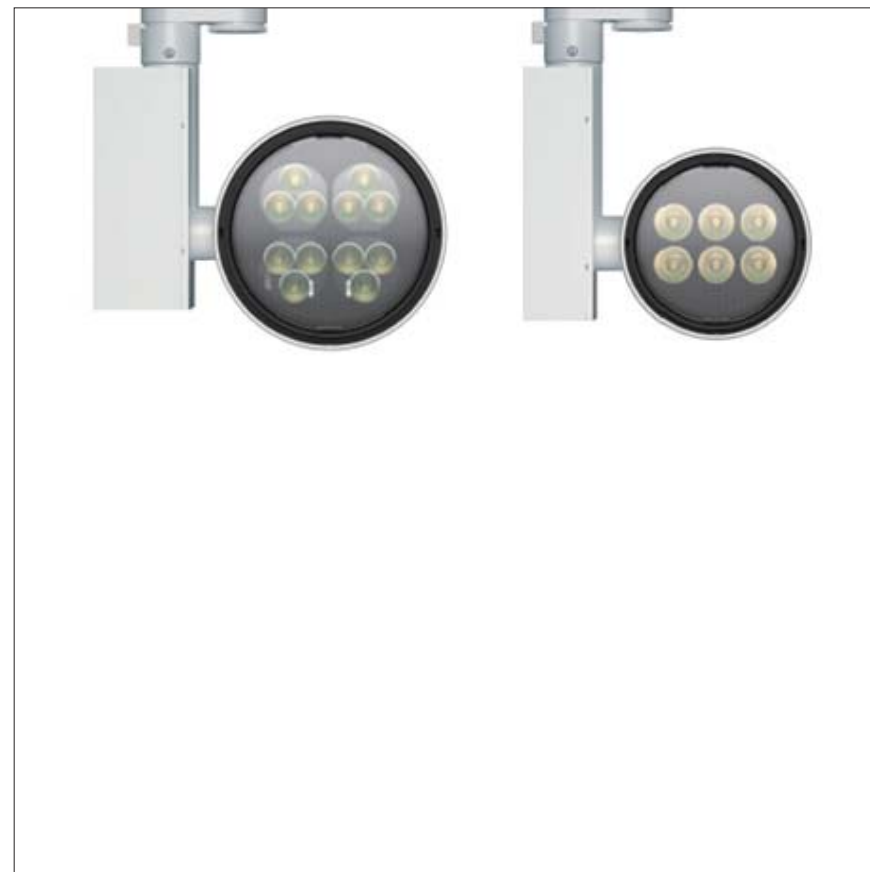
図録を倉庫で死蔵させないために
福岡市美術館 山口洋三

04

F-13

美術館・カメラ・SNS—21世紀的三題噺
原美術館 安田篤生

Optec Spotlight



ERCO Optecは、美術館・博物館の照明に必要な機能と品質を全て持ち、さまざまな展示様式にも柔軟に対応することができるLEDを光源としたスポットライトです。

ERCO 独自開発・製造の最新型光学レンズシステムにより、作品のみをアクセント照明するスポット配光から、壁面を均一に照射するウォールウォッシュ配光、8m超の高天井の空間にも対応する高出力タイプまで幅広く品揃えされており、鑑賞者だけでなく運営者もストレスなく最高の光環境を構築できます。

ERCOでは長年にわたり培ってきた世界中の展示空間における経験をいかして、製品だけではなく、最適な照明ソリューションの提案をいたします。

ERCO

ライトアンドリヒト株式会社 〒105-0014 東京都港区芝2-5-10 TEL:03-5418-8230 / FAX: 03-5418-8238

※平成27年1月より社名変更いたしております(旧社名:エルコライティング株式会社)。

木下直之

Naonuki Kinoshita (静岡県立美術館)

1

美術館と博物館の間の壁の高さが、あるいは溝の深さが気になり、いや気に入らなくなって私は美術館を離れたのだったが、それからちょうど20年が過ぎたこの春に、美術館の世界へと再び戻った。静岡県立美術館館長としての初仕事の一つが、鎌倉で開かれた第66回全国美術館会議総会(2017年5月25日)への出席だった。同会議が「美術館の原則と美術館関係者の行動指針」の策定を準備してきたことについては何も知らなかった。提出された議案はなんと「第10草案」(第26回美術館運営制度研究部会合報告)であり、5年越しの懸案だと聞いて驚いた。

私は美術館と博物館の壁はより低く、溝はより浅くなることを望んでいるものの、全国美術館会議という組織があり、有効に機能している以上は、日本博物館協会の「博物館の原則博物館関係者の行動規範」(2012年)に倣いながらも独自のそれを持つことには反対ではない。総会では賛成の一票を投じた。

これを機に、両者の原則及び行動指針と行動規範(ここが微妙に異なる)を比べてみた。美術館の原則は11条から成り、博物館のそれは10条から成る。前者はほぼ後者を踏襲しているから、美術館の原則に新たな1条が加わった。それがつぎの第4条である。

4

美術館は、倫理規範と専門的基準とによって自らを律しつつ、人々の表現の自由、知る自由を保障し支えるために、活動の自由を持つ。



第66回全国美術館会議総会における「原則と行動指針」採択の模様

周知のとおり、日本図書館協会は1954年という戦後間もない時に「図書館の自由に関する宣言」(1979年改訂)を採択している。図書館と博物館・美術館は、教育基本法(1947年)と社会教育法(1949年)から生まれた兄弟姉妹のようなものである。もし兄あるいは姉たる図書館を見習い、弟あるいは妹たる美術館が「美術館の自由に関する宣言」を発していたならば(図書館法と博物館法は1950年と51年、すなわち年子で生まれた)、たとえば富山県立近代美術館で起ったいわゆる「天皇コラージュ事件」(1986年)への美術館界の対応は違ったものになっていただろう。あの時、全国美術館会議は何らかの行動を起こしたのだろうか、それとも富山県立近代美術館を孤立させただけだったのか。私は新米学芸員として、遠くからただ傍観していたことを思い出す。しかし、今回の第4条は原則であって宣言ではないし、美術館関係者の行動指針であつても全国美術館会議の行動指針ではないかもしれない。

それからまた、なぜ日本博物館協会は「表現の自由」を原則に掲げなかったのかと疑問に思った。ひよつとすると、博物館関係者は表現を作者の表現と狭くとらえ、それなら作品ではなく資料を扱う博物館(という思い込みでいつの間にか建てられた壁あるいは溝が気に入らず、私は主に美術館における作品観の方を問題視してきた)とは無縁だと判断したのではないか。しかしここでいう表現の自由には、先の第4条が明記したとおり「活動の自由」が含まれており、まったくそうあるべきであり、それは博物館にとつても無縁であるはずがない。

「天皇コラージュ事件」がそうであつたように、美術館の活動の自由はしばしば展示をめぐる侵される。近年では、横浜美術館の高嶺格作品(2004年)、愛知県美術館の鷹野隆大作品(2014年)、東京都現代美術館での会田誠作品(2015年)、群馬県立近代美術館の白川昌生作品(2017年)などの展示と撤去をめぐる問題が記憶に新しい。いずれも、いったんは展示され、あるいは展示されようとした作品に、館の内外から何らかの力が加わり、撤去や非公開が求められた。愛知県美術館問題に関しては、当事者による報告、中村史子「褥としての鷹野隆大《おれ~withK》#2(2007)》」(「愛知県美術館研究紀要」第21号)があり、本誌上でも能勢陽子「美術館

における「表現の自由」とはなにか」（第8号）があり、私もまた「二〇一四年夏の、そして冬の性器をめぐる二・三の出来事」（拙著『ぜいぎの大問題―新股間若衆』新潮社、2017年）で問題にした。

もちろん、このたびの「美術館の原則と美術館関係者の行動指針」が万能薬であるとは思わない。あくまでもこの原則に基づき、そのつど慎重かつ大胆に行動すべきだろう。

2

実は、日本博物館協会が参考にした「ICOM職業倫理規程」（2004年改訂）にも「表現の自由」という条項はない。しかし、展示における倫理規程を「博物館の明確な使命、方針及び目的にしたがって行われるべきである」と断言する（第四条二項）。そこにはこんな興味深い一項がある。

4・4 公開陳列からの撤去

遺骸および神聖な意味のある資料を公開陳列から撤去するよう、それらの資料が由来する地域社会から要求されたときは、尊敬と感性を持って迅速に応じなければならない（後略）。（ICOM日本委員会訳）

この問題もまた美術館と無縁ではない。「人体の不思議展」が金沢21世紀美術館（2005年）、高知県立美術館（2007年）、青森県立美術館（2008年）、沖縄県立博物館・美術館（2009年）などの美術館を巡回し（いずれも貸し会場ではあったが）、『人体の不思議展』に疑問をもつ会をはじめとする諸団体から告発されたことを考えればよいだろう（末永恵子『死体は見世物か―「人体の不思議展」をめぐる大月書店2012年」。いやいや、現に静岡県立美術館での初仕事の一つに「ミイラ展」開催の是非を協議することがあったのだから他人事ではない。

3

2017年夏に開館したばかりの富山県美術館を訪れ、ピカピカの建物、こどもたちの歓声が絶えない「オノマトペの屋上」、イツセイミヤケによるデザインのおシャレなユニフォームに身を包んだスタッフに迎えられた。いずれも、かつての富山県立近代美術館（1981年開館）のリセットにふさわしい道具立てだった。

ただし、これを機に富山県はなぜ「近代」を外したのか、私の古巣が最初に「近代」を外した近代美術館（兵庫県立近代美術館は1970年に開館し、わずか30年後の2001年にその歴史を閉じた）であるだけに、その理由はぜひとも知りたいものだ。最初に近代美術館を名乗った神奈川県立近代美術館（1951年開館）が、その後「鎌倉館」と呼んできた美術館を閉館させ（2016年）、滋賀県立近代美術館（1984年開館）を有する滋賀県が「新生美術館基本計画」（2013年）を策定して「新生」を目指しているのであれば、日本における近代美術館とは何であったのか、何であるのか、何であるべきかを問う時期が来ているのかもしれない。

さて、富山県美術館の新しい建物の設計に携わった建築家内藤廣は、その意図を『新建築』2017年9月号に寄せた「言葉から空間へ」で語っている。その中にこんな一節がある。

多くの場合、20世紀美術は大きな白い壁を背にした画廊のような空間に置かれる。場所の個性を嫌う傾向がある。悲しいかな、それは資本主義のもとでの商品になってしまっているからだ。それを理解した上で、閉鎖的な展示室の空間をホワイトキューブ化した。ここに戦場はない。それよりは、展示室の外に注力した。（傍点木下）

内藤廣でさえたじろぐ強固な展示空間を、では誰が戦場にするのか、いうまでもなく、それは館長と学芸員である。「美術館の原則と美術館関係者の行動指針」はそのための武器になるだろう。

美術館において、ゲストキュレーターを迎えて コレクションをベースにした展覧会を 開催することについて

前田希世子 *Kiyoko Maeda* (DIC川村記念美術館)

コレクションをベースにした展覧会を開催することは、美術館において優先度の高い活動といえる。収集作品を公開する展覧会は、鑑賞者に所蔵品や美術館への深い理解を促す。美術館に従事する学芸員にとっては、日頃の調査や研究を基に、所蔵作品に対する理解と見識を集約する場であり、予算、時間的制約などのさまざまな困難を乗り越えて実現されるダイナミックな営みといえよう。しかし昨今、ゲストキュレーターを迎えてコレクションをベースにした展覧会を開催する事例が散見され、自館の学芸員が企画する展覧会以上に来館者の注目を集めている。なぜ優先度の高い展覧会企画を外部の協力者に仰ぐのか。

実は、ゲストキュレーターの企画するコレクション展は、近年に始まったことではない。たとえば広島市現代美術館の試みは早く、そして体系的だ。2002年、美術評論家として活躍する榎木野衣氏を迎え「通俗的、秘宝館的」のテーマに沿って、所蔵品より54点が展示された展覧会を皮切りに、2003年に同じく美術批評家の北澤憲昭氏を迎え「肉体―情報化時代における」、2007年にフリー！キュレーターの窪田研二氏による「MONEY TALK (マネートーク)」、2010年に写真家の都築響一氏による「収蔵庫開帳！広島ゆかりの作家たち 選・都築響一」が開催された。近年では、東京国立近代美術館「近代風景―人と景色、そのまにまに」奈良美智がえらぶMOMATコレクション（2016年5月24日～11月13日）、安曇野ちひろ美術館「奈良美智がつくる 茂田井武展 夢の旅人」（2017年3月1日～5月9日）、豊田市美術館「岡崎乾二郎の認識―抽象の力」（2017年4月22日～6月11日）など、アーティストが監修にあたる展覧

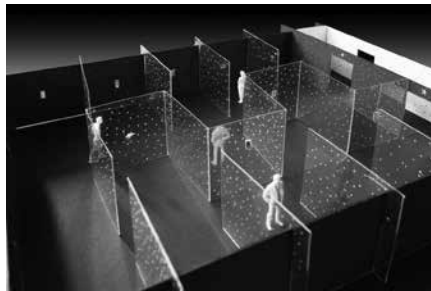
会が記憶に新しい。このことは、馴染みのある収蔵作品への新たな視点の導入が要請されており、それが学芸員ではない「何者か」であることを示している。では、いま、何のためにゲストキュレーターを招聘するのだろうか。DIC川村記念美術館の実践から考察してみたい。

ゲストキュレーターの企画する展覧会は、学芸員が企画するそれに比べ、テーマ設定に独自性があり、作品選定が自由で、展示方法も意外性に富んでいるように思う。無論、学芸員もコレクションをベースにした展覧会を開催する際は、新しい視点を提示すべく知恵を絞るのだが、それでも同様のテーマを取り扱った作品を選定しがちである。それはただ視点の狭さにあるのかもしれないが、むしろ作品本位で、強すぎる個人的視点を避けた結果であるともいえる。一方、ゲストキュレーターの場合は、作品が中心でありながら、自己がそれまで抱えている興味、あるいはテーマ、場合によってはその作品との関係性や経験にひきよせ、それらを作品と等価に捉えているようにみえる。前者が普遍的で拡がりがある展覧会だとすれば、後者は個別的で深さのある展覧会と考えられ、作品の見方が独特なものとなり、まるで他者の眼差しを通して作品と深く繋がったような感覚を鑑賞者に与える。DIC川村記念美術館の例でいえば、「ジョゼフ・コーネル×高橋睦郎 箱宇宙を讃えて」（2010年4月10日～7月19日）では、詩人の高橋睦郎氏が加わり、当館が所蔵する箱とコラーージュの全作品に新たな詩を捧げることが試みた。学芸員と詩人の対話から、美術館の展示室は星空に見立てられ、特別な空間が演出された。鑑賞者は詩人の道案内でコーネルの世界に誘われ、暗闇に浮かびあがる作品一つ一つが、無数の星に囲まれた小宇宙のごとく体感でき、ごく私的な感覚で向き合うことが可能となった。

ゲストキュレーターの展覧会は、また、コレクション全体の固定的イメージをより活性化してくれる。「DIC川村記念美術館×林道郎 静かに狂う眼差し―現代美術覚書」（2017年7月8日～8月27日）では美術史、美術批評の分野で活躍する林道郎氏が参画した。企画にあたり、林氏は、約千点の作品資料に目を通し、その中から4つのテーマ、98点を選出する。かねてより当館の主軸となる作品群、例えばロスコやライマンについて執筆や講演などで尽力いただ



2017年 「静かに狂う眼差し―現代美術覚書」展 会場風景



2010年 「ジョゼフ・コーネル×高橋睦郎 箱宇宙を讃えて」会場模型

ていたので、本展でもこうした戦後の欧米美術の主要作家が中心となることが予想された。しかし、出品作品は思いがけない様相を見せ、当館で初公開となる作品35点を含む幅広いラインナップとなり、結果、当館コレクションの多面性を打ち出すものとなった。

予算が潤沢で、人々の耳目を集める華々しい展覧会が全国各地で開催されていた時代は過ぎ、低予算で実現可能なコレクションを活用する展覧会がかつてないほどに要請されるようになった。加えて、美術館を訪れる鑑賞者にとつても、美術館そのものが、ビッグネームの作品を見る場所から、さまざまな体験の場として、「何か」を受け取り、実践する学びの場へ変わってきたことも重要である。

もし展覧会の意義の一つが、作品を媒介にして鑑賞者の体験を多様に充足させることだとしたら、ゲストキュレーターの意味もここにあるのではないだろうか。外部の知見を活かして、コレクションをベースにした展覧会に幅広い可能性が加えられていけば、より拡がりのある、そして深い享受のかたちが見いだせるにちがいない。無論、こうした変化球は学芸員の直球があつてこそ成立しえるわけだが、この試みが今後より多くの美術館で展開されていくことを期待したい。

図録を倉庫で死蔵させないために

山口洋三 Yozo Yamaguchi (福岡市美術館)

遙か遠い昔（といっても約20数年前）、私は、展覧会図録はどうして書店で販売されていないのか不思議に思っていた。展覧会で作る図録はどれほど分厚かるうが「冊子」に過ぎない、と先輩方からうかがったおぼろげな記憶がある。ところが時々、一般書籍、つまり出版社の刊行

物として書店に並ぶ図録も見かけた。地方にいるので、経験者も周囲にいないでその仕組みがわからないままだったが、そんな自分が関わった図録がいま「書籍」として出版され流通している。

『菊畑茂久馬 戦後／絵画』（福岡市美術館・長崎県美術館編 2011年）、『成田亨作品集』（富山県立近代美術館・福岡市美術館・青森県立美術館編 2014年）がそれである。もう一つ付け加えると、展覧会図録ではないが『福岡市美術館叢書 6 九州派大全』（福岡市美術館編、福岡市文化芸術振興財団発行 2015年）も、書籍として出版した。

『菊畑茂久馬』と『九州派大全』は *ganbooks*（東京）の出版である。同社は『金と芸術』（H. デビッド著、山本和弘訳 2007年）や『肉体のアナーキズム』（黒ダイエール著 2010年）などユニークな美術専門書、千頁を超す大部の図録『大竹伸朗 全景』（大竹伸朗 全景展実行委員会編著 2007年）の出版元でもある。同社唯一の編集者である黒川典是氏は、自身も前衛美術史の研究者であるため、『菊畑茂久馬』『九州派大全』では、編集と資料調査の面でずいぶんサポートしていただいた。

『菊畑茂久馬』は、長崎県美術館の野中明学芸員とともに企画開催した「菊畑茂久馬回顧展 戦後／絵画」の図録だった。実は展覧会準備当初は通常の図録として制作しようとしていたが、菊畑氏からあることを黒川氏に聞くように頼まれ、彼に接触したことが始まりだった（それ以前から面識はあったがきちんと話したことはなかったと思う）。ちょうど『肉体のアナーキズム』を出版した直後でもあったため、タイミング的には絶妙で、本書編集・出版を進んで引き受けてくれた。特に掲載を予定しないで行っていた私の菊畑氏へのロングインタビューを図録に掲載するアイデアを出したのは彼であり（これで一気にページ増）、そのインタビューの編集作業、私たちの論文翻訳者の斡旋（富井玲子氏）、そして文章の校閲と校正など、学芸員がとても片手間で行えるようなものではない専門的で膨大な量の仕事を担当した。『九州派大全』の時も同様で、紙幅と資金と時間の都合で英文掲載は見送ったけれども、年譜や文献リストなどに何度も目を通していただいた。なお、『菊畑茂久馬』のほうは、その企画と論文が評価され、野中氏と私は第23回倫雅美術奨励賞を受賞、長崎県美術館と当館は、「2011年



筆者が関わった3冊の書籍。左から『成田亨作品集』、『菊畑茂久馬 戦後／絵画』、『九州派大全』。

美連協カタログ論文賞 優秀カタログ賞」を受賞した。

一方、『成田亨作品集』は、前2冊とはかなり異なる内容である。特撮TV番組「ウルトラマン」、「ウルトラセブン」等に登場するヒーローや宇宙人、怪獣などのデザインで知られる成田亨（1929―2002）の作品が青森県立美術館にまとめて所蔵されていることは全国美術館会議会員館の皆さんならご存じと思うが、同館の所蔵品に、ご遺族宅に保管される作品を加えた約700点もの作品により、史上初の成田の回顧展「成田亨 美術／特撮／怪獣」（2014―15年）を富山県立近代美術館の三木敬介学芸員（当時）、青森県立美術館の工藤健志学芸員、福岡市美術館の私の3館3者で共同企画した。『成田亨作品集』は本展の図録であり、帯にあるとおり、初の決定版作品集である。成田のデザイン画などを収めた画集はいずれも絶版になって久しく、彫刻家としても活動した成田の全貌は、初期作や晩年作など含め未だ明らかになっていなかった。美術領域の見直しが進む近年の状況の中では、特撮・サブカルチャーファンのみならず、戦後美術研究者にとっても本書は待望の画集だった。

本書の出版に当たっては、実はある難問があったのだが、工藤学芸員が図録のデザイナーとして推薦した大西隆介氏（*Shunji*）が、美術書と法律書を主に出版する羽鳥書店（東京）と縁があり、同社が本書の刊行を（作品撮影費以外の）制作コスト込みで引き受けてくださることになった。写真撮影などを開始した時点で残された時間は僅か2ヶ月半（！）だったが、大西氏の卓抜にして迅速なデザイン作業もさることながら、編集業務に邁進し、ご遺族宅での追加調査までしていただいた同社の矢吹有鼓氏がいなかったら本書は展覧会初日には間に合わなかっただろう。おかげさまで、本書は富山での展覧会開幕後わずか一週間で増刷が決まり、初版7千部は、福岡に巡回する前に売り切れ、第2刷もすでに版元品切れとなった。なお、美術館3館での会期中に美術館にて購入した場合に限り、復刻版「ヒューマンサイン」が付属した。本書により、主催3館は「2014年 美連協カタログ論文賞 優秀カタログ賞」を受賞した。

資金面の話をすれば、『菊畑茂久馬』の場合は、制作主体（展覧会実行委員会）から印刷費用や編集費用などを合わせた金額を制作委託料としてgranbooksに支払い、そのほかに作品写真撮影費用などを別途負担した（その分、制作した図録は美術館側のものとなる）。『成田亨』は、先述したとおり、羽鳥書店が撮影費以外の費用を負担した。ただしこの場合、開催館側が展覧会販売用にまとまった冊数の買い取りを確約しなければならぬ。

いずれにしても、この2冊の出版の経験から言えることは、図録が書籍としてネット書店などで未永く販売され続け、購入する側もわざわざ美術館に問い合わせなくとも気軽に購入出来ることは大変なメリットである、ということであり、もう一つは、図録を充実した物にするには優れた編集者の存在が不可欠である、ということだ。それがなければ、わざわざ遠隔地の出版社と仕事をする意味はない。幸い、通信環境の整備が遠隔地との仕事を可能にした。地方にしながら、情報を発信するツールとしても、図録の出版は役に立つし、細く長く販売し続けることができる。だから、エネルギーとコストを費やした図録が、誰にも知られないまま美術館の倉庫で死蔵されることは回避されるはずである。

美術館・カメラ・SNS——21世紀的三題噺

安田篤生 *Akiyo Yasuda*（原美術館）

今日、あらゆるものは写真になるために存在する

——スーザン・ソントグ（註）

2013年、オックスフォード英語辞典が「今年の言葉」（日本ならさしずめ新語・流行語

大賞といったところか)に選んだのが「セルフイー(自撮り)」だった。そして2017年、その新語・流行語大賞にノミネットされた言葉の一つが「インスタ映え」というやつである(拙稿執筆時点で最終結果は決まっていない)。

写真というメディアは20世紀前半には社会の隅々まで完全に浸透していた。だからこそ、40年前にスーザン・ソントグは冒頭に引用したような発言をしたのだが、21世紀の「映像世界」(ソントグ前掲書の章題の一つ)はまた大きく変化した。熟練や技能がなくてもある程度容易に写真撮影できるという意味では、AE(自動露出機構)搭載カメラは1960年代から実用化されていたし、オートフォーカス(自動焦点機能)は1970年代になって登場した。究極の簡単誰でも撮影というべき、一世を風靡したレンズ付きフィルム(メーカーはカメラとは呼ばない)の《写ルンです》は1986年の発売である¹⁾。とはいえ、20世紀末から現在にかけての変化、すなわち「デジタル化」「カメラ付き多機能端末」要するにスマホの登場」「インターネットの高速化」「SNSの普及」は、写真と人間の関係をまたもや変えてしまった。単純化すると、すぐ撮れる・すぐ見られる(現像不要、確認・撮り直しできる)・すぐ見せられる(しかも不特定多数に)、ということになるだろう。

この状況を象徴するのが「セルフイー(自撮り)」「インスタ映え」といった流行語に他ならない。前者について、博物館・美術館の館内における来館者の自撮り行為にどう対応するか、という話題がニュースメディアで取り上げられたことも記憶に新しい。後者では、たまたま拙稿執筆中、週刊文春が「『人の視覚を自在に操る男』レアンドロ・エルリツヒによる『インスタ映え』する展覧会」と題し、森美術館で始まったばかりの「レアンドロ・エルリツヒ…見ることのリアル」展を記事にしていたのには思わず笑ってしまった²⁾。エルリツヒと言えば金沢21世紀美術館の恒久展示《スイミング・プール》である。グーグルで「金沢21世紀美術館 プール」を画像検索すると出てくるは出てくるは、まさにSNS向きという他はない。

博物館・美術館とSNSに関しては、日本博物館協会の機関誌『博物館研究』でも数年前に特集したことがあり³⁾、そこでは例えば森美術館の西山有子氏が「森美術館におけるSNSの有効活用」という広報の観点からの報告も書かれている。それから数年後の今、美術館が使うSNSだけではなく、SNSを利用する来館者と美術館の関係も無視できなくなっている。条件付きとはいえ、展示室内での撮影を許可する館が増える傾向にあることがそれを物語っているだろう。

私が勤務する原美術館のような現代美術館の場合、どうしても展示作品の著作権がついてまわる(前述の森美術館や金沢21世紀美術館もそうだが)。しかしながら、アーティストもしくは著作権継承者の同意が得られれば、来館者による撮影は許可しており(自撮り棒や三脚使用の禁止など多少の条件付き)、撮影を許可する根底には、SNSでのいわゆる「拡散」による効果への期待も当然ある。当館も含め、雑誌広告やポスターの駅貼りといった大規模な広告宣伝に予算を投下する体力がない美術館にとって、「拡散」による広報効果はなかなか捨てがたい。

ただし、拡散を期待して撮影を許可したところでそれが集客に直結するとは限らない。極端にいうと「インスタ映え」するかもしれないが、つまり、SNSで見た展示写真が「行ってみた」という動機付けに効果があるとは必ずしもいえないのである。2017年に国立新美術館開館10周年展として開かれた「草間彌生 わが永遠の魂」もまた、SNS的には象徴的な展覧会だっただろう。同展は撮影許可区画と禁止区画を明確に分けていたが、一番大きな広々とした展示スペースが許可区画になっていた。来館者がこぞってスマホやデジカメをふりかざして楽しむさまは、空間を埋め尽くす草間彌生のインスタレーションそれ自体と共にまさしく「祭り」の空間と化していて、学芸員を30年やっている身としても驚かされたものである。実際、同展はアーティストの知名度も相俟って多数の来館者で賑わっていた。しかし、すべての展覧会がそのようなSNS的祝祭向きであるわけではないし、そうした展覧会を目論むようになってはアーティストとその表現への制約でしかない。

実物の感動を より豊かな感動体験へ

多言語対応・合成音声・ビーコン対応

多機能なのに、自分たちで更新・運営ができる

音声ガイドアプリです。

MUSENAVI

音声ガイドアプリ ミューズナビ

ミューズナビ



導入実績：岡山県立美術館様 / 鳥取砂丘 砂の美術館様 / 招き猫ミュージアム様 / カップヌードルミュージアム 横浜様(予定)

その他の実績はサイト・資料請求にてご確認ください。(順不同)



私たちは感動価値創出企業を目指します
ピープルソフトウェア(株)

お問い合わせ・資料請求はお気軽に

0120-960-228 (通話料金無料)

携帯電話からは086-426-5932(通話料金がかかります) 受付時間 9:00~18:00 (平日)

岡山：岡山県倉敷市阿知 1-7-2 tel 086-426-5932
東京：東京都千代田区神田神保町 4-3-12 tel 03-5280-9150
大阪：大阪府大阪市都島区片町 2-2-40 tel 06-6242-8090

ミューズナビ



<http://www.musenavi.jp/>

「インスタ映え」に対してやや斜に構えた言い方をしたついでに^(注1)、もう一つ例を挙げて終わりにしたい。当館では著作権者の同意がなければ当然、来館者による撮影を全面禁止にする。そんな展覧会の一つ(絵画の個展)でさりげなく館内を巡回してみると、まさに「穴が開くほど」じっくり作品と向かい合って鑑賞する来館者を見かけることがあった。そのような来館者は、一度ならず二度三度と会場内を周遊し、気に入った作品の前で再び立ち止まってしばらく鑑賞する。これこそまさに美術作品を味わう姿であるように思うのだが、いかがであろうか。冒頭の引用をもじるなら、美術作品は写真になるために(SNSにアップするために)存在するのであるうか。今更ヴァルター・ペンヤミンなどを持ち出して論じるつもりもないが、美術作品と向かい合う経験が何であるか、常に忘れてはいけないと考えるアナログ世代な私なのである。

(注1) スーザン・ソニタゲ『写真論』近藤耕人訳、晶文社、1979年、32頁。(原著の発行は1977年)

(注2) デジタル化の進行で、誕生30周年を越えつかり影が薄くなっていった『写ルンです』の人氣が、今年になって再燃(特に若い世代の間で)しているのは興味深い。しかしながら、それはフィルム写真が再び盛り返すというわけではなく、限定的な嗜好の範囲であろう。

(注3) 筆者が参照したのはYahoo!ニュースに配信された文春オンラインの記事。2017年11月18日付け。

(注4) 『博物館研究』2013年9月号、「博物館におけるSNSの有効利用」特集。

(注5) 蛇足ながら、最近のネットニュースでも一つ、日本のYahoo!ニュースが配信したイギリスのオンライン版「テレグラフ」の記事「思い出も家族史も消失 デジタル写真世代は『失われた世代』?」も紹介しておきたい。2017年11月11日付け。アルバムというモノとして保存するアナログ時代の家族写真と、メモリ(クラウドなども含む)に溜め込まれる「撮りっぱなし」の家族写真との比較だが、21世紀における写真を考えるうえで興味深い。